عن المقالة العربية

ملاحظات حول التاريخ والأنواع والأساليب والقضايا

(مع نماذج واستشهادات)

إعداد
د. حسين حمودة

مراجعة
أ. د. أحمد على مرسى

٢٠٠١

مداخـــلات تكنولوجيـــا التعليـــم

د. محمـــد لطفـــى جـــاد

الفهـرس

الموضوع	الصفحة
تقـــديم	٧
الوحـدة الأولـى:	
المقالة: حدود التعريف	١١
الوحدة الثـانيـة:	
تراث المقالة.. تاريخ متعدد	٢٣
الوحدة الثـالثـة:	
أنواع المقـالة	٤١
الوحـدة الرابعـة:	
تطور أساليب المقالة العربية	٦٣
الوحدة الخامسـة:	
فن المقالة: تساؤلات وقضايا	٨١
الوحدة السـادسـة:	
النماذج والاستشهادات	٩٩

كيف تدرس هذا المقرر

عزيزى الدارس :

عزيزتى الدارسة:

ننصحك باتباع الخطوات التالية أثناء استخدامك هذا الكتاب الذى بين يديك لتستفيد منه أقصى استفادة.

١- اقرأ عناوين : الكتاب / الوحدة / العناصر وادرسها دراسة متأملة.

٢- استخرج من العنوان المتغيرات التى تستشعر أن الكتاب يكتب حولها.

٣- ابدأ بقراءة كل فقرة من الفقرات بتأن ، وفى نهايتها حدد أنت ما كان يهدف إليه المؤلف.

٤- خلال قراءتك لاحظ كيف يوثق الباحث ما يقدم من عمل ...

هل يشير إلى المرجع فى المتن ثم يذكر المراجع بصفحاتها فى النهاية ؟

هل يشير برقم المرجع والصفحة فى المتن ثم بيانات المراجع فى النهاية؟

هل يشير برقم المرجع ثم يذكر بياناته فى هامش الصفحة؟

هل يستخدم أسلوبا آخر؟

٥- بعد قراءتك لخص ما قرأت تلخيصا مناسبا لكل العناصر.

٦- حاول الرجوع إلى ما لخصت لإنعاش ذاكرتك ومراجعة معارفك.

٧- بعد انتهائك من الكتاب حاول أن تنقد ما قرأت ، وحاول ترتيبه لنفسك كما تحب . فأنت قادر على ذلك.

تقـديم

يتناول هذا الكتاب نوعًا من أنواع «الكتابة» ربما نعرفه أكثر مما نعرف عنه؛ نتلقاه ونفهمه، ونعجب ببعض نماذجه دون بعضها الآخر، ونميل إلى - وربما نحرص على - متابعة نتاج بعض أصحابه دون بعضهم الآخر، ونفعل كل هذا، من تلق وفهم وإعجاب وميل وحرص، ربما دون تساؤل عن الأسباب التى تدفعنا إلى هذا كله، وربما دون بحث عن المعايير التى تحتكم إليها، بوعى أو دون وعى، فى تقويم الكتابات التى تنتمى إلى هذا النوع من أنواع الكتابة.

مَنْ منا لم يقرأ كتابًا واحداً - على الأقل - كان فى أصله الأول مجموعة من المقالات التى نشرت متفرقة؟، ومن منا لم يقرأ - فى الصحف والمجلات - عدداً قليلاً أو كثيراً من المقالات التى تتصل بموضوع من الموضوعات التى تدخل فى دائرة اهتماماته؟، ثم من منا لم يتوصل - بشكل أو بآخر - إلى حكم من «أحكام القيمة» على هذه المقالة أو تلك، لهذا الكاتب أو ذاك؟ كلنا - فيما أتصور - قد فعلنا هذا كله أو بعضه، ولكن قليلين منّا من توقفوا ليتأملوا وليستكشفوا مكوّنات وأسرار هذا «الفن» من فنون الكتابة الذى أصبح، منذ زمن بعيد، فنًا مستقلاً بتقنياته، وفاعلاً ومؤثراً، إلى حد بعيد.

إن «المقالة» قد أصبحت، بوسائل النشر المتنوعة، جزءاً من الثقافة الحديثة التى بدأت فى أوروبا فى أعقاب عصر النهضة، وبدأت عندنا فى أعقاب الحملة الفرنسية، واستطاعت، هناك وهنا، أن تحتل مكانة بارزة بوصفها شكلا من أشكال الكتابة التى تقوم بأدوار متنوعة على مستوى نقل الأفكار، وعلى مستوى الإمتاع، بما يمكن أن يتضمنه هذا الشكل من قدرة على «التوصيل» ومن إمكانات «جمالية»، فى آن معًا، مما جعل استخدام تعبير مثل «فن» «المقالة» استخدامًا مفهومًا ومقبولاً، غير مواجه بأية اعتراضات. ثم إن هذا الشكل «الفنى»، على تاريخه المبكر نسبيًا، لم يتراجع خلال هذا العصر الذى نعيشه، ولم ينحسر الإقبال عليه، كما حدث مع أشكال أو أنواع أخرى من «الكتابة» (كالشعر، مثلاً) تقلصت

الاستجابة لها، وانكمشت قدرتها واهتزت مكانتها فى سياق الحياة المعاصرة (لأسباب لا مجال هنا للتوقف عندها)، بل لاتزال «المقالة» تقوم بدور مهم، ولاتزال تحتل مكانة بارزة، من حيث هى فن مقروء ومنتشر حتى مع وسائط التوصيل الحديثة المتعددة، فى هذا العصر الذى غدا - بتعبير مارشال ماكلوهن - قرية كونية صغيرة، والذى تراجعت فيه، ربما، عادة «القراءة» وعادة «السماع» وصعدت فيه، بدرجة واضحة، عادة «المشاهدة».

* * *

إن هذا الكتاب يسعى - فى وحداته الأربع الأولى - إلى تعرّف «المقالة» من حيث تاريخها، وأنواعها، وتطورها فى التجربة العربية، وبعض خصائصها الفنية وأساليب بعض الأعلام من كتابها. ويحاول هذا الكتاب - بعد ذلك - إثارة بعض التساؤلات والقضايا، ذات الطابع الإشكالى، وهى تساؤلات متعلقة بإمكانات التداخل بين نوع وآخر من أنواع المقالات، وبما هو «ثابت» «جوهرى» من سمات فن المقالة وما هو «متغير» «عارض» من هذه السمات، كما يحاول الكتاب طرح بعض القضايا المتصلة بمحاولات «التقعيد» - أو وضع قواعد ثابتة، راسخة ونهائية - لما ينبغى أن تكون عليه «المقالة» الممتازة، فضلاً عن قضايا أخرى تثيرها كيفيات «توصيل» المقالة، وتحولاتها المتعددة. ويطمح هذا الكتاب - خلال هذا كله - إلى تنمية القدرة على فهم أشكال كتابة المقالات المتنوعة، والقدرة على تحليلها، وأيضًا يشجع على كتابتها لمن يمتلك الحد الأدنى من الاستعداد والقدر المناسب من الأدوات الضرورية. وخلال هذا السعى، وهذه المحاولة، وهذا الطموح، يحرص هذا الكتاب، أولاً وأخيراً، على تقديم نماذج كافية هى بمثابة «تمثيلات» لفنون المقالة، و«استشهادات» على أنواعها أو اتجاهاتها وأساليبها وخصائصها. وبذلك كله يحلم هذا الكتاب بتقديم محاولة ما، لإجابة أو لإجابات ما، عن الاستفسارات حول السؤال القديم المتجدد: ما الذى يجعلنا نعجب ببعض المقالات دون بعضها الآخر، ونتابع نتاج بعض أصحابها دون بعضهم الآخر؟!

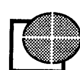
* * *

ويفيد هذا الكتاب إفادة أساسية من بعض الدراسات العربية السابقة حول «المقالة»، من أهمها كتاب د. محمد يوسف نجم «فن المقالة»، وكتاب د. زكى نجيب محمود «جنة العبيط أو فن المقالة»، وكتاب د. عبداللطيف حمزة «أدب المقالة الصحفية فى مصر» (مجموعة أجزاء)، وكتاب د. ربيعى عبدالخالق (فن المقالة الذاتية فى الأدب العربى الحديث)، وكتاب د. عبدالعزيز شرف (فن المقال الصحفى فى أدب طه حسين)، وكتاب د. عبدالقادر الطويل (المقالة فى أدب العقاد)، وكتاب د. محمد عوض محمد (محاضرات فى فن المقالة)، فضلا عن، إفادات جزئية من كتب: (الأدب وفنونه) للدكتور محمد مندور، (تطور الأدب الحديث فى مصر) للدكتور أحمد هيكل، (فن القول) للدكتور أمين الخولى، (فى النثر العربى) للدكتور حسين نصار، (الأسلوب) للدكتور أحمد الشايب، (اللغة والبلاغة والميلاد الجديد) للدكتور مصطفى ناصف، (الأدب وفنونه) للدكتور عز الدين إسماعيل، (الأدب العربى المعاصر فى مصر) للدكتور شوقى ضيف.

ولا يزعم هذا الكتاب أنه يجاوز ما قدمته هذه الدراسات المهمة السابقة، أو يتخطاها، أو يستكشف عالمًا جديداً فى فن «المقالة» بعيداً عما تضمنته هذه الدراسات من مادة ثرة ومعلومات موثقة، بل يسعى هذا الكتاب - فحسب - إلى أن يطرح على «فن المقالة» أسئلة أخرى مغايرة، يثير بعضها عدداً من القضايا. كما يحاول هذا الكتاب أن يتوقف عند تحققات، أو نماذج، جديدة من هذا الفن الذى لايزال يمثل ركنا مهمًا من أركان التواصل الثقافى، والإبداع الفنى، أيضًا، فى اللغة العربية، وفى غيرها من اللغات.

الوحدة الأولى

المقالة: حدود التعريف



الوحدة الأولى

المقالة : حدود التعريف

الأهداف :

بعد دراسة هذه الوحدة يكون كل طالب وطالبة قادرا على أن :

١- يتعرف الاستخدام القديم لكلمة مقالة.

٢- يحدد مفهوم المقالة بعد تبلور المذاهب الإسلامية.

٣- يوضح أسباب عدم الاتفاق على معنى المقالة فى الأدب الحديث.

٤- يناقش الصعوبات التى تحيط بكل محاولة لوضع تعريف محكم للمقالة.

٥- يذكر بعض تعريفات المقالة التى عرضت من خلال الكتاب المقرر.

٦- ينقد ما يلى :-

أ- معيار الطول أو الحجم بالنسبة للمقالة.

ب- معيار لغة النثر بالنسبة للمقالة.

جـ- معيار السهولة.

د- تعبير المقالة عن ذات كاتبها.

هـ- الكتابة السريعة السهلة كمعيار للمقالة.

العناصر :

- الاستخدام القديم لكلمة مقالة
- المقالة مشكلة التعريف.
- المقالة - محاولات التعريف

الوحدة الأولى

المقالة : حدود التعريف

الاستخدام القديم لكلمة «مقالة»

فى الاستخدامات العربية القديمة لكلمة «مقالة» لا نجد دلالات واضحة تشير إلى المعنى المعاصر الذى نستخدم به هذه الكلمة. فلفظة «المقالة» المستمدة من مادة «قول» ترتبط فى السياقات العربية القديمة بما يقال، أو بما يدلو به اللسان. و«المقالة» مشتقة من «القول» وإن كان معناها فى (القاموس المحيط) يساوى معناه، تقريبًا، كما أنها تتداخل فى (لسان العرب) مع اشتقاقات أخرى: «قال يقول قولاً وقيلا ومقالاً ومقالة». وفى الشعر العربى القديم نجد إشارات مثل «مقالة السوء» (عند النابغة الجعدى) و«مقالة المدح» (عند حسان بن ثابت)[١]، وكلا الاستخدامين يومئ إلى «القولة» التى تقال فتحدث أثراً ما فى سامعها أو متلقيها.

فى فترة باكرة نسبيًا من تاريخ الأدب العربى، بعد تبلور المذاهب الإسلامية المتعددة، ارتبطت «المقالة» ببعض دلالات البحث فى موضوع بعينه، أو بالإيماء إلى «مذهب» من المذاهب، وهذا استخدام مبكر لدلالة «الرأى» التى يتطرق إليها - فيما يتطرق - المفهوم المعاصر لمصطلح «مقالة» (وإن كان هذا المفهوم المعاصر يرتبط برأى الفرد، كاتب المقالة، بينما الاستخدام القديم كان يرتبط برأى جماعة). وفى ذلك السياق القديم الذى ربط «المقالة» بالإيماء إلى «مذهب» ما، نجد تلك

(١) أورد بيت النابغة الجعدى محمد عوض محمد (محاضرات فى فن المقالة)، ص٦ - وسوف نشير إلى البيانات الكاملة للمراجع الأساسية فى نهاية الكتاب - وأورد بيت حسان د. ربيعى عبدالخالق (فن المقالة الذاتية فى الأدب العربى الحديث)، ص١٣.
يقول بيت النابغة الجعدى:
مقالة السوء إلى أهلها   أسرع من منحدر سائل
ويقول بيت حسان بن ثابت:
ما مدحت محمداً بمقالتى   لكن مدحت مقالتى بمحمد

الإشارات المتعددة إلى مذاهب الفرق الإسلامية المتنوعة، ومن ذلك تسمية أبى الحسن الأشعرى كتابه (مقالات الإسلاميين)، وإشارة أبى حيان التوحيدى إلى «مقالة الزيدية»[١].

* * *

«المقالة»: مشكلة التعريف:

هذا عن الاستخدامات العربية القديمة لكلمة «مقالة»، فماذا عن التعريف الحديث لها، من حيث دلالتها على «الفن» النثرى المعروف؟

ليس هناك اتفاق نهائى، تام ومحدد، يشير إلى تعريف محكم لمعنى «المقالة»؛ إذ هناك تباين واضح فى عدد من التعريفات - وكلها اجتهادات فحسب - طرحت لتحديد معنى المقالة، وقد يصل هذا التباين إلى شكل من أشكال الخلاف الصريح.

إن هذا النوع من عدم الاتفاق (التباين - الخلاف)، يتصل - من جانب - بتعدد أنواع المقالات، وتنوع مجالاتها، وأساليبها، وكيفيات بنائها، كما يتصل - من جانب آخر - باختلاف السياقات التاريخية/ الثقافية التى ظهر فيها نتاجها، ومن ثم اختلاف «الذائقة الجمالية» التى استجابت لها كتابات المقالات المختلفة. وبهذا المعنى، فالمقالة من حيث هى فن متغير الحدود (على ما فيه من ثوابت)، يمكن أن يتغير تعريفها، أو يتم تعديله، من زمن لآخر، ومن سياق لآخر.

وقد تنبه عدد من الباحثين إلى الصعوبات التى تحيط بكل محاولة لوضع تعريف محكم للمقالة، فيرى واحد منهم أننا لو بحثنا عن مثل هذا التعريف لأعيانا «البحث وضلت بنا سبله، شأننا فى ذلك شأن هؤلاء النقاد الذين عجزوا عن أن يحيطوا هذا الفن بتعريف دقيق، نظراً لتشعب أطرافه واختلاطه بالفنون

---

(١)" الإمتاع والمؤانسة " ، الجزء الأول، ص٥٤ (نقلاً عن د. ربيعى عبدالخالق: «فن المقالة الذاتية فى الأدب العربى الحديث»، ص١٤).

الأخرى»[١]، ويرى ثان أن «عسر المقالة ناشئ من أنها ليس لها حدود يحفظها المبتدئ فينسج على منوالها»[٢]، ويرى ثالث أن صعوبة تعريف المقالة تتصل بأسباب على رأسها «أنها فن أدبى وفى التعريف تحديد تتأبى عليه الفنون الأدبية»[٣].

لا يمثل هذا الاختلاف فى تحديد تعريف واحد للمقالة - «جامع مانع»، كما يقال - معضلة كبرى، بل لا يجب أن ننظر إليه على أنه يمثل مشكلة حقيقية. فهذا الاختلاف، فى جانب منه، هو بمثابة علامة على ثراء معنى/ معانى فن المقالة، ثم إنه، فى جانب آخر منه، تعبير عن مرونة شكلها، وحراك حدودها. والمقالة، بذلك، مثلها مثل بعض الأشكال الأدبية التى يقال إنها «أشكال مفتوحة»، كالرواية، تتعدد إمكاناتها الفنية وتتسع لتستوعب طرائق تعبيرية لا حصر لها، وتتنوع استجاباتها للواقع الخارجي، بتغيراته التى لا تتوقف، وتمتلك قدرة واضحة على «التكُّيف» و«التجدُّد» باستمرار، بما يجعلها - فى النهاية - تنتمى إلى نوع فنىّ مرن، غير مغلق، وغير نهائى، وفى هذا الانتماء - على صعوبة تعريفه أو تحديده - دلالة غنى وثراء.

«المقالة» - محاولات التعريف:

مع ذلك، يمكن أن نسوق، هنا، بعض التعريفات التى طرحت حول «المقالة»، وعلينا أن نلاحظ أن أغلب هذه التعريفات قد انطلق من «تحققات» أو «ممارسات» بعينها، أى من نتاج معيّن للمقالة هو الذى على أساسه تمت صياغة كل تعريف من التعريفات. ومن ثم، لا يجب أن «تصادر» هذه التعريفات المستمدة من ممارسات سابقة على نتاج لاحق لهذه الممارسات، أى لا ينبغى أن نحاكم بهذه التعريفات التى

(١) د. يوسف نجم (فن المقالة)، ص٩٣.

(٢) د. زكى نجيب (جنة العبيط)، ص١٥.

(٣) د. محمد عوض محمد (فن المقالة الأدبية) ص٦، نقلاً عن د. عبدالرازق رزق الطويل (المقالة فى أدب العقاد)، ص٢٨. وانظر أيضًا د. ربيعى عبدالخالق (فن المقالة الذاتية) ص٧٠، وهو يكرر كلمات د. يوسف نجم المشار إليها.

تصلح للإحاطة بتجربة سابقة، نتاجًا يمكن ـ فى الحاضر والمستقبل ـ أن يتجاوز حدود هذه التجربة وشروطها.

يشير مورى فى قاموسه إلى أن المقالة «قطعة إنشائية ذات طول معتدل تدور حول موضوع معين أو جزء منه»[١]، ويعرفها إدموند جوس فى بحثه المنشور بدائرة المعارف البريطانية كما يلى: «المقالة باعتبارها فنًا من فنون الأدب، هى قطعة إنشائية ذات طول معتدل تُكتب نثراً، وتلم بالمظاهر الخارجية للموضوع بطريقة سهلة سريعة، ولا تعنى إلا بالناحية التى تمس الكاتب عن قرب»[٢]. وفى قاموس أكسفورد هى «تأليف متوسط الطول حول موضوع خاص، أو فرع من موضوع، أو قطعة غير منتظمة محدودة المدى»[٣]. ويضاف إلى هذه التعريفات تعريفات أخرى، بعضها يرى أن المقالة هى «الموضوع المكتوب الذى يوضح رأيًا خاصًا وفكرة عامة، أو مسألة علمية أو اقتصادية أو اجتماعية يشرحها الكاتب ويؤيدها بالبراهين»[٤]، وبعضها يرى المقالة «قطعة (...) تكتب بطريقة عفوية سريعة خالية من الكلفة والرهق»[٥]. وفى هذه التعريفات يمكن ملاحظة الاتفاق، فحسب، على معايير تتصل بـ «طول» أو «حجم» المقالة، وبكونها تعتمد «النثر» أداة للكتابة، وبحرصها على قدر من «السهولة» التى يمكن أن تحقق إمكان الوصول إلى القارئ، وبارتباطها ببعد ذاتى ما، متعلق بالتعبير عن عالم كاتبها، أو عن رأيه الخاص، أو ـ أخيراً ـ تشير هذه المعايير إلى طريقة الكتابة التى يجب أن تكون سريعة سهلة.

لكن، تظل هذه المعايير عامة تمامًا، ونسبية إلى حد بعيد. فالمعيار المرتبط بحدود الطول أو الحجم ليس صارما ولا دقيقًا على الإطلاق. ويمكن أن نلاحظ [انظر نماذج

(١) نقلاً عن د. يوسف نجم، المرجع المذكور، ص٩٤.
(٢) نقلاً عن المرجع السابق، الصفحة نفسها.
(٣) انظر: د. عبد القادر رزق الطويل (المقالة فى أدب العقاد)، ص٣١.
(٤) أحمد الشايب: (الأسلوب)، ص٩٤.
(٥) د. محمد يوسف نجم (فن المقالة)، ص٩٥.

المقالات فى الوحدة السادسة بهذا الكتاب] أن هذه الحدود يمكن أن تستوعب مقالات مطولة، مثل تلك التى كان ينشرها طه حسين فى جريدة «السياسة»، كما يمكن أن تستوعب مقالات قصيرة، مثل تلك التى كان ينشرها يحيى حقى فى «التعاون» و«المساء».

والمعيار الخاص باستخدام لغة النثر يواجه، الآن، مشكلة متزايدة، ناجمة عن إمكانات التداخل بين «الأنواع الأدبية» المختلفة، ويمكننا أن نقرأ مقالات عدة ونجد لغتها مثقلة بطابع شعرى واضح (انظر الإشارات إلى بعض حدود قضية «افتراض لغة المقالة ـ النثر والشعر» فى الوحدة الخامسة من هذا الكتاب)، ومن ذلك مقالات الشاعر الفلسطينى محمود درويش التى ينشرها فى مجلة «الكرمل»، ومقالات الشاعر العراقى سعدى يوسف التى نشرها متفرقة فى بعض المجلات وأعاد نشرها مجمّعة فى كتابه (خطوات الكنغر)[1]، [راجع النموذجين الأخيرين، ١٦ و١٧ بالوحدة السادسة].

كذلك نلاحظ أن معيار «السهولة» نسبى ومتغير، وشديد الحراك والتباين، إذ هو متعلق بمقدار «ثقافة» كل من الكاتب والقارئ (كيف يمكن قياسها؟!)، ومدى ذيوع اللغة الاصطلاحية التى تستخدمها هذه المقالة أو تلك، ودرجة وضوح المفاهيم التى يعتمد عليها المجال الذى يتحرك فيه هذا النوع من أنواع المقالة أو ذاك. فالمقالة التى تنتمى ـ مثلاً ـ إلى النقد الأدبى قد تستخدم مفاهيم ومصطلحات بعينها ربما تصل بسهولة إلى مجال القارئ المهتم بهذا المجال بينما قد يشق فهمها على القارئ العام الذى لا يهتم بالنقد الأدبى، وهكذا.

أما عن المعيار الخاص بوجوب تعبير المقالة عن ذات كاتبها، فهذه «الذات» يمكن أن تقتصر على ما هو شخصى تمامًا، كما يمكن أن تمتد لتستوعب ما هو جماعى أيضًا. ولا يمكن حصر الكيفيات المختلفة التى يمكن أن تتحقق بها

---

(١) سعدى يوسف (خطوات الكنغر ـ آراء ومذكرات)، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، ١٩٩٧.

«النبرة الذاتية» في كتابة من الكتابات، كما لا يمكن وضع فواصل قاطعة (كجدران الحجر الصحي!)، تفرّق بين ما هو ذاتي وما هو موضوعي. وقريب من هذا المعنى ما يتصل بـ «رأي» الكاتب؛ فقد لا يكون هذا الرأي خاصًا بالكاتب وحده، إذ قد تروّج المقالة لرأي جماعة أو حزب مثلاً، أو قد لا يكون بالمقالة أي رأي على الإطلاق، كما هو الحال في كثير من المقالات ذات الطابع العلمي المجرد، وهكذا.

أما الشرط الخاص بطريقة الكتابة السريعة السهلة، فلا يمكن الاحتكام إليه غالبًا. فهذا الشرط ينتمي إلى تجربة وخبرة تتفاوتان من كاتب لآخر، ومن حالة لأخرى من حالات يمكن أن تطرأ على الكاتب الواحد. وكم هي كثيرة تلك الكتابات التي تبدو شديدة البساطة والسهولة، وتوحي بأنها كتبت بسرعة كأنها دفقة واحدة، بينما هي - على النقيض من ذلك - قد تطلبت من كاتبها بذل جهد هائل، والعكس صحيح أيضًا.

لكن، على أية حال، تظل هذه المعايير إشارات تقريبية على فن المقالة، تمايز بينها وبين ما عداها من فنون الكتابة، أو تشير إلى " موقع " حدودها وإن كانت هذه الحدود، في غير حالة، قابلة للاختراق والتجاوز.

* * *

يمثل تعريف المقالة، إذن، قضية من القضايا الإشكالية التي تحيط بهذا النوع من أنواع الكتابة. وهناك قضايا أخرى تحيط بهذا النوع، يمكن أن نشير إليها فيما بعد (انظر الوحدة الخامسة من الكتاب)، ومن المناسب - قبل ذلك - أن نتوقف عند الأبعاد التاريخية لفن المقالة، وعند أنواعها، وتطور كتابة المقالة العربية، وأساليب أهم أعلامها.



الملخص

- توجد دلالات واضحة تشير إلى المعنى المعاصر لكلمة مقالة فى الاستخدامات العربية القديمة.
- بعد تبلور المذاهب الإسلامية المتعددة ارتبطت المقالة ببعض دلالات البحث فى موضوع بعينه.
- عدم الاتفاق على تعريف محدد للمقالة راجع إلى أنواع المقالات ، وتنوع مجالاتها ، وأساليبها ، وكيفيات بنائها ، بالإضافة إلى اختلاف السياقات التاريخية / الثقافية التى ظهر فيها نتاجها.
- من المحاولات المختلفة لتعريف المقالة تعريف سورى للمقالة فى قاموسه وتعريف إدموندجوس فى بحثه المنشور فى دائرة المعارف البريطانية ، وتعريف ثالث بقاموس أكسفورد ، بالإضافة إلى تعريفات أخرى تعد أقل أهمية من التعريفات الثلاثة التى سبق الإشارة إليها.
- يلاحظ على تعريفات المقالة أن المعايير التى وضعت لهذه التعريفات عامة ونسبية ، وبخاصة معايير الطول أو الحجم ، استخدام لغة النثر ، السهولة ، تعبير المقالة عن ذات كاتبها ، الكتابة السريعة السهلة.
- المعايير التى وضعها الأدباء لتحديد مفهوم المقالة تعد إشارات تقريبية على هذا الفن ، بحيث تمايز بينه وبين ما عداه من فنون الكتابة.

الأسئلة

١ ـ إلى أي حد يتصل المعنى اللغوى لكلمة «مقالة» فى استخدامها العربى القديم بالمعنى الحديث لمصطلح «مقالة»؟

٢ ـ ما أهم التعريفات التى قدمت حول «المقالة»، وما أهم المشكلات فى هذه التعريفات؟ ـ فكّر فى مشكلات أخرى بجانب المشكلات المذكورة.

٣ ـ «التعريفات المستمدة من نتاج أدبى بعينه ، فى زمن محدد ، ليست صالحة ـ دائمًا ـ للإحاطة بكل نتاج أدبى لاحق».

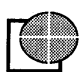
اكتب تصورك الخاص حول هذه القضية؟

٤- ما رأيك فى المعايير التالية التى وضعت لتحديد فن المقالة.

- الطول والحجم.
- استخدام لغة النثر.
- السهولة.
- التعبير عن ذات الكاتب.
- الكتابة السريعة السهلة.

الوحدة الثانية

تراث المقالة: تاريخ متعدد



الوحدة الثانية

تراث المقالة : تاريخ متعدد

الأهداف

بعد دراسة هذه الوحدة يكون كل طالب وطالبة قادرا على أن:

١- يناقش الإرهاصات البعيدة للمقالة.

٢- يوضح نشأة المقالة عند الإغريق.

٣- يبين دور الأدب اللاتينى فى تطور فن المقالة.

٤- يتعرف تاريخ الأدب العربى فى فن المقالة.

٥- يستنتج التجارب المهمة التى مهدت لفن المقالة الحديثة.

٦- يستنبط التطور الذى حدث لفن المقالة فى القرن الثامن عشر وما بعده.

٧- يذكر أسباب تأخر معرفة فن المقالة فى الأدب العربى.

٨- يوضح تطور فن المقالة فى الأدب العربى الحديث.

العناصر :

- إرهاصات بعيدة.
- تاريخ قديم : التراث الإغريقى ، اللاتينى ، العربى.
- بعد عصر النهضة.
- صور المقالة : القرن الثامن عشر وما بعده.
- المقالة العربية : أطوار وأسماء.

الوحدة الثانية

تراث المقالة : تاريخ متعدد

١ ـ إرهاصات بعيدة :

للمقالة تاريخ قديم، ممتد ومتنوع. يعود جزء من هذا التاريخ إلى فترة زمنية بعيدة جداً، لعل نتاجها ليس مؤثراً فى تقاليد المقالة الراهنة، ويعود جزء آخر من هذا التاريخ إلى فترة زمنية حديثة نسبيًا، هى بدايات المقالة كما عرفتها الثقافة الغربية بعد عصر النهضة، ومن تلك الفترة الثانية بدأت صياغة ملامح المقالة الحديثة، التى نعرفها الآن.

من التاريخ القديم للمقالة نجد إشارات إلى أصول مبكرة يلمح إليها الدكتور محمد يوسف نجم، ويجملها فيما يسمى «جوامع الكلم» وأمثال الأمم وحكماتها الشعبية، ومنها أيضًا ما نجده فى أسفار العهد القديم «وخاصة فى أسفار الحكمة وهى (الأمثال) و(الجامعة) و(سفر يشوع بن سيراخ). فهذه الأسفار الثلاثة توضح لنا المراحل الثلاث، التى تجتازها الملاحظات العابرة، حتى تغدو نوعًا من الأدب المقالى»[١]. والواضح أن هذا النتاج المبكر لا يمثل سوى إرهاصات فحسب للأدب المقالى، إذ لا يخرج هذا النتاج عن دائرة الحكمة المأثورة، الجماعية، المتفق عليها، إلى نطاق «الإبداع الفردى» الذى يمكن أن يعد شرطًا من شروط المقالة، من حيث هى نشاط فنى متفرد، منسوب إلى كاتب واحد.

بجانب هذه الإرهاصات المبكرة، البعيدة، هناك إشارات ترى فى الأقوال التى تنتسب إلى كونفوشيوس (حوالى ٥٠٠ ق.م.) جزءاً من التمهيد لأدب المقالة[٢]، بل هناك إشارات ترتد إلى سياق آخر، وإلى فترة أبعد من فترات الماضى، حيث

---

(١) انظر: د. محمد يوسف نجم (فن المقالة)، ص٩.
(٢) المرجع نفسه، انظر ص١٠.

يتوقف بعض الباحثين فى الحضارة المصرية القديمة عند وثيقة تدل على أن مصر عرفت لونًا من ألوان الصحافة منذ سبعة وثلاثين قرنًا، حيث كانت هناك جريدة رسمية تنطق بلسان الحكومة وكانت تتضمن بعض المقالات[١] ـ أغلبها كتبه الوزير «رخمارا» ـ التى تعبر عما نطلق عليه الآن «السياسات الرسمية». ولكن المؤكد أن هذا النتاج، فى تلك الفترة البعيدة، لم يكن مؤثراً بحال، على أى مستوى، فى فن المقالة الذى نعرفه؛ ليس فقط لأن هذا النتاج انحصر فى «مقالات رسمية» كانت تخضع لما يجب أن تخضع له كل مقالة رسمية من ضرورة التعبير عن توجهات لا تعبر، فى الأغلب، عن كتابها (أو، على الأقل، فى حالتنا هذه، عن كاتبها ـ الوزير «رخمارا»)، ولكن ـ وهذا هو الأهم ـ لأن هذه المقالات المصرية القديمة لم تمثل حلقة من حلقات التطور التاريخى لفن المقالة، إذ تعرضت لتلك الظاهرة التى تعرضت لها حضارة مصر بوجه عام، والتى تتمثل فى شكل من أشكال «الانقطاع»، حيث هناك «ثغرات» واضحة فى تاريخ الحضارة المصرية، لا تجعل منجزات هذه الحضارة تترابط فى سلسلة متصلة، أو تستمر فى مسيرة واحدة، بل تبدو ـ فى غير حالة ـ أشبه ببدايات متقطعة. وقد حلل د. جمال حمدان هذه الظاهرة - «جدل الاستمرارية والانقطاع» فى تاريخ مصر وحضارتها ـ بشكل مفصّل، فى كتابه المهم (شخصية مصر)[٢].

* * *

٢ ـ تاريخ قديم: التراث الإغريقى، اللاتينى، العربى:

هناك تاريخ آخر لنتاج يمثل إرهاصات أكثر وضوحًا لفن المقالة، وهو نتاج مؤثر إلى حد بعيد؛ لأنه قد وصل إلينا فعرفناه، وتأثرنا به. يرجع هذا التاريخ إلى فترة سابقة على اختراع الطباعة وعلى معرفة الصحف المطبوعة، عندما كانت المقالات ـ مثلها مثل الكتب ـ تنشر أو تنتشر عن طريق «النَّسْخ». ومن نتاج هذه الفترة ما

(١) انظر: د. عبدالعزيز شرف (فن المقال الصحفى فى أدب طه حسين)، ص٣١. وهو يستند فى هذا إلى حقائق كشفها جوستاف لوبون.

(٢) انظر: د. جمال حمدان (شخصية مصر ـ دراسة فى عبقرية المكان)، المجلد الرابع، عالم الكتب، القاهرة، ص٥٨١ وما بعدها.

عرف فى التراث الإغريقى من «الصور النمطية»، وما عرف من المقالات والرسائل الفلسفية والوصفية والتأملية فى الأدب اللاتينى، وما عرف فى التراث النثرى العربى القديم من «الرسائل»، بأنواعها المتعددة.

و«الصور النمطية» شكل من أشكال الكتابة، ينتسب إلى الكاتب الأخلاقى - بتعبير د. محمد مندور - تيوفراست، الذى كان فى كل صورة من هذه الصور «يرصد ويحلل السمات المختلفة لأنواع من السلوك البشرى السليم أو المعيب، بحيث تعتبر كل صورة تجسيداً لنمط من السلوك، كسلوك البخيل أو الجبان أو الكريم أو الشجاع أو المنافق أو غيرها، وهى صور مجردة، أى لم يرسمها الكاتب لشخصية بعينها عاشت فعلاً فى عصره، ولذلك نسميها بالصور النمطية»[١].

وفى الأدب اللاتينى نجد نتاجًا متنوعًا من المقالات والرسائل، أهمه يتمثل فى مقالتى «الشيخوخة» و«الصداقة» لشيشرون (١٠٦ - ٤٣ ق.م.)، ورسائل سنيكا (توفى ٦٥ ب.م.) و«الليالى الاتيكية» لجيليوس. وقبل هؤلاء جميعًا كانت هناك رسائل تنتسب إلى تاكتوس وديوجينس وهوراس وكونتليان[٢].

أما «الرسائل» العربية - وكان يطلق عليها، أحيانًا، «الفصول» - فقد ظهرت فى التراث العربى ابتداء من القرن الثانى للهجرة، وكان منها الرسائل الإخوانية والعلمية (بجانب الرسائل «الديوانية» الرسمية)، وبعض هذه الرسائل يرتبط ارتباطًا وثيقًا بما نسميه، الآن، «الرأى العام»، إذ كان يكتبه أدباء وعلماء لهم مواقف أو أفكار سياسية أو اجتماعية أو دينية بعينها، وكانوا يتخذون من هذه الرسائل وسيلة للتعبير عن هذه المواقف أو لنشر هذه الأفكار. ويرى الدكتور عبداللطيف حمزة أن رسائل الجاحظ عامة، وبعض رسائل بديع الزمان الهمذانى،

---

(١) د. محمد مندور (الأدب وفنونه)، ص١٨١.

(٢) راجع: د. محمد يوسف نجم (فن المقالة)، ص ص١٣، ١٤.

والخوارزمى، وبعض رسائل الابشيهى، ورسالة عبدالحميد الكاتب إلى الكتّاب، والرسالة المسماة «رسالة الصحابة» التى وجهها ابن المقفع إلى الخليفة المنصور، والرسالة السياسية الإصلاحية المسماة «الهاشمية»، و«حتى رسالة الغفران لأبى العلاء، وغير ذلك كله من الرسائل المعروفة فى تاريخ الأدب العربى، كانت كلها لونًا أدبيًا قريب الشبه بالمقال الصحفى»، وتأسيسًا على هذا يتوقف د. حمزة عند تجربة الجاحظ، بوجه خاص، ويرى أن «ما أجدره أن يكون أول صحفى ممتاز»[١].

فى هذه الرسائل، خصوصًا ما يسمى منها «الرسائل المقالية» (وهذه التسمية: صاغها الدكتور عبداللطيف حمزة) نجد اتجاها نحو الذات المحددة لكاتب المقالة، ومحاولة للتعبير عن رأيه «الخاص» ورغبته فى توصيل هذا الرأى الخاص إلى «الرأى العام» والتأثير فيه، وهذه كلها تعد من الملامح التى وسمت ـ فيما بعد ـ كتابة المقالة، وارتبطت بأهدافها.

ويمكن أن نقرأ بعض هذا التراث العربى القديم فى النماذج التى نسوقها فى الوحدة السادسة من هذا الكتاب [انظر النموذجين رقم (١) و(٢) وأولهما للجاحظ وثانيهما لأبى حيان التوحيدى].

* * *

٣ ـ بعد عصر النهضة:

مع عصر النهضة الغربى وبعده، بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر، ظهر بعض الكتاب الذين قدموا تجارب مهمة مهدت الطريق لفن المقالة الحديثة، منهم

---

(١) انظر: د. عبداللطيف حمزة (أدب المقالة الصحفية فى مصر) ـ الجزء الأول ـ ص ص٦، ٧.
والملاحظ أن بعض الباحثين، مثل د. محمد عوض محمد، يدخل أيضًا «الخطب» و«المقامات» بوصفهما جزءاً من أصل «المقالة» فى التراث العربى. (انظر: «محاضرات فى فن المقالة»، ص١٠ وما بعدها).
كذلك يضيف د. محمد يوسف نجم بعض كتابات أبى حيان التوحيدى فى كتبه، مثل (الإمتاع والمؤانسة) و(المقابسات) إلى هذا التراث الذى يمثل أصلاً من أصول المقالة (انظر كتابه، ص٢١ وما بعدها).

دانتي وبترارك ومكيافيللي، ورابليه[١]. ولكن الإسهام الأكبر في بلورة فن المقالة والارتقاء به، يرتبط باسم الكاتب الفرنسي ميشيل دي مونتين (١٥٣٣-١٥٩٢) الذي يعد رائد المقالة بصورتها الحديثة، وهي صورة «لم تعرف لها المقالة القديمة مثالاً»[٢].

لقد بدأ مونتين الكتابة حوالي عام ١٥٧١، وخلال سنوات قليلة استطاع أن يطور أسلوب كتابته، وأن يصل إلى صيغة فنية خاصة، بلور فيها الأسس التي سارت عليها كتابة المقالة فيما بعد. وإلى أن أتى عام ١٥٨٠ كان مونتين قد كتب عدداً كبيراً من المقالات؛ حوالي أربع وتسعين مقالة نشرها في جزئين[٣]، تحت عنوان «Essais» ثم أعاد طبعها بعد حوالي ثماني سنوات بعدما نقحها وأضاف إليها مقالات جديدة. والملاحظ أن كتابة مونتين، التي عبرت عن مزاج عصر النهضة (من حيث النزوع الأخلاقي الواضح) وجاوزته في آن واحد، أصبحت علامة بارزة، بوضوح، من علامات تطور فن المقالة خلال تاريخها كله، ووضح فيها العنصر الشخصي إلى حد بعيد. ويرى ج. ب. بريستلي أن مونتين قد استطاع في هذه المقالات أن يحقق «عملاً إبداعيًا أصيلاً من ثلاثة أوجه: صاغ أسلوبًا نثريًا له مظهر الحديث الممتع في سهولته ومرونته (...) وأبدع شكل المقالة الذاتية ـ استعمله من بعده (...) عدد لا يحصى من الكتاب المجيدين، لا في الأدب الفرنسي وحده بل في سائر الآداب، وفي الأدب الإنجليزي على وجه الخصوص، وأخيراً (...) ظل يقترب ـ وهو يطور شكل المقالة هذا ـ من شخصيته هو (...) موجهًا انتباهه إلى الداخل، إلى الوعي ذاته، ونحو أعماق اللاوعي المليئة بالأسرار»[٤].

***

(١) انظر: د. محمد يوسف نجم، المرجع نفسه، ص ص١٦، ١٧.
(٢) انظر: د. حسين نصار (في النثر العربي)، ص٩٥.
(٣) انظر: د. محمد يوسف نجم، المرجع المذكور، ص٣٢.
(٤) انظر: ج. ب. بريستلي (الأدب والإنسان الغربي ـ من عصر النهضة إلى عصر التنوير)، ترجمة د. شكري محمد عياد، ص٢٠٩.

الاسم الآخر «الكبير» فى مسيرة تطور فن المقالة الغربية بعد عصر النهضة هو فرنسيس بيكون الذى نشر عام ١٥٩٧ عشر مقالات، لم يكن العنصر الشخصى واضحًا فيها، ثم أصدر عام ١٦١٢ طبعة جديدة ضمت مع هذه المقالات العشر عدداً من المقالات الجديدة، بحيث أصبحت هذه الطبعة تضم ثمانيا وثلاثين مقالة، وبدأ يتضح فى المقالات الجديدة - خصوصًا - البعد الشخصى لبيكون، وجزء من هذا التغير يعزى إلى تأثره بتجربة مونتين[١].

* * *

٤ - صعود المقالة: القرن الثامن عشر وما بعده:

ابتداء من القرن الثامن عشر، ثم خلال القرن التاسع عشر، بدأت المقالة تزدهر مع الفنون النثرية - مثل فن الرواية وفن القصة القصيرة - التى ازدهرت فى الأدب الغربى، مقابل تراجع الشعر، بسبب قدرة هذه الفنون النثرية على التعبير عن علاقات العالم الخارجى الجديد، بتعقيداتها المتزايدة، خصوصًا خلال فترة التحولات التى سبقت ثم صاحبت «الثورة الصناعية» وأعقبتها. وقد ظهر خلال القرن الثامن عشر الذى عرف نوعًا من مَدٍّ الكتابة للصحافة أسماء كبيرة مثل: جوزيف أديسون Addison (١٦٧٢-١٧١٩) وريتشارد ستيل Steel (١٦٧٢-١٧٢٩)، وسويفت. ويرى د. يوسف نجم أن مقالة القرن الثامن عشر «اختلفت عن المقالة القديمة { السابقة } فى أكثر من خاصة. فقد كانت هذه { مقالة القرن ١٨ } تنشر فى المجلات لجمهور مختلف الاتجاهات، ولذا كان كتابها يحاولون دومًا أن يضفوا عليها صفة الجماعية، لكى تلائم أكثر الأذواق، وكانت موضوعاتها تستمد من الأحداث اليومية ومن التطورات التى كانت تطرأ على المجتمع آنًا بعد آن»[٢].

فى القرن التاسع عشر ارتفع مد هذا الاهتمام بفن المقالة، وتمثل هذا المدّ فى تنوع موضوعات المقالة، وتبلور أساليبها، واقترانها بتوسع مجالات النشر فى الصحف

(١) انظر: د. محمد يوسف نجم، المرجع المذكور، ص٣٩.
(٢) د. محمد يوسف نجم، المرجع المذكور، ص ص ٥٠، ٥١.

والمجلات التي تزايدت أعدادها، وكان من الأسماء المهمة من كتاب المقالة، في هذا القرن: شارلس لام، لي هنت، دي كونسي. وقد مثَّلت مقالة القرن التاسع عشر نقلة جديدة في تطور فن المقالة، اختلفت بها - إلى حد - عن مقالة القرن الثامن عشر، وتمثل هذا الاختلاف - فيما يشير د. يوسف نجم - أولاً، في مزيد من اتساع الموضوعات التي يمكن لكاتب المقالة أن يخوض تجربة الكتابة فيها (من الأعمال اليومية، إلى النزهات، إلى المغامرات، والمطالعات، والتأملات، وأحلام اليقظة، والأعمال المسرحية، والحياة الاجتماعية.. إلخ). وتمثل هذا الاختلاف، ثانيًا، في مزيد من ظهور شخصية الكاتب، وتخليه عن الاستشهاد بالتاريخ القديم، إلى حد ظهور نوع من أنواع «العكوف على الذات»، وهو جزء من خصائص صعود التيار الرومانتيكي في أدب القرن التاسع عشر بوجه عام. وتمثل هذا الاختلاف، ثالثًا، في ازدياد طول المقالة ازدياداً واضحًا، «وذلك بسبب تغير نظام المجلات، واعتياد القراء قراءة الأبحاث الطويلة بعد أن ألفوا المجلات»[١].

* * *

٥ - المقالة العربية: أطوار وأسماء:

لم يعرف النثر العربي فن المقالة إلا في فترة متأخرة بالقياس للفترة التي عرف فيها النثر الأوروبي هذا الفن، ويعود هذا التأخر إلى أسباب عدة. من هذه الأسباب ما يتعلق بفترة انحطاط الأدب العربي، التي امتدت قرونًا طويلة فيما قبل القرن التاسع عشر، ومن هذه الأسباب ما يرتبط بعدم تبلور معنى «الفردية» (وهي شرط من شروط نمو فن المقالة، كما لاحظنا عند الحديث عن إرهاصاتها البعيدة) في المجتمعات العربية إلا في فترة متأخرة أيضًا. فالفردية قد برزت ملامحها، بوضوح، في المجتمعات الأوروبية الحديثة منذ القرن السادس عشر، وكانت العلاقات التجارية، وعالم المدينة الحديثة[٢]، ثم علاقات الثورة الصناعية، من أسباب بلورة

(١) انظر: د. محمد يوسف نجم (فن المقالة)، ص ص٥٧: ٦٠.
(٢) راجع: د. حسين حمودة (الرواية والمدينة)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٦٤ وما بعدها.

مفهوم الفردية ونشره والاستناد إليه فى المجتمعات الغربية بوجه عام، بينما ظلت المجتمعات العربية، بعلاقاتها ومدنها، ربما حتى القرن التاسع عشر، قائمة على أنماط لم يتبلور فيها معنى الفردية تبلوراً واضحًا.

وأيا كانت نظرتنا لعلاقة الاحتكاك/ التصادم/ التأثر والتأثير بين الشرق والغرب، التى بدأت مع الحملة الفرنسية على مصر (١٧٩٨)، ثم تنامت مع البعثات العلمية إلى أوروبا، والترجمات عن اللغات الأوروبية، فمن المؤكد أن المقالة العربية الحديثة ولدت متأثرة بتجربة المقالة الغربية، وأن هذا التأثر لم ينفصل أبداً عن عالم الصحافة الذى نشأ عندنا فى سياق لا يمكن معه استبعاد «نموذج» الصحافة الغربية، «فالاتصال بالحضارة الأوروبية وثقافتها (...) قد أسهم فى تطور مضمون المقال الصحفى [العربى] وفنونه من بعد، على النحو الذى تشير إليه خارطة التطور فى المقال المصرى، ابتداء من «الصحفى» رفاعة الطهطاوى الذى يمثل بداية الالتحام بين الثقافتين»[1]. والملاحظ أن ترجمة «المقالات»، عن اللغات الأوروبية، كانت جزءاً أساسيًا من الترجمات التى تمت إلى اللغة العربية، وقد أسهمت هذه الترجمة فى القفز بفن المقالة العربية خطوات واضحة إلى الأمام، وشارك فى هذه الترجمة عدد من الكتاب الذين قدموا، هم أنفسهم، جزءاً مهمًا من نتاج المقالة العربية فى القرنين التاسع عشر والعشرين[2].

من البدايات الأولى لظهور مقالات عربية متأثرة بحركة الترجمة، وبالاحتكاك بثقافة الغرب، وبتغير المجتمعات العربية، وحتى الآن، هناك حشد من الأسماء والتواريخ يمثل مراحل نمو متراتبة للمقالة العربية، منذ بداياتها الأولى التى تم تحديدها بظهور صحف ومجلات مثل «الوقائع المصرية» (صدر عددها الأول فى ٣ ديسمبر عام ١٨٢٨، وتولى رئاسة تحريرها رفاعة الطهطاوى عام ١٨٤١) و«روضة المدارس» (صدر عددها الأول فى ١٧ أبريل عام ١٨٧٠، وتولى رفاعة الطهطاوى،

---

(١) انظر: د. عبدالعزيز شرف: (فن المقال الصحفى فى أدب طه حسين)، ص٣٧.
(٢) انظر: د. ربيعى عبدالخالق (فن المقالة الذاتية) ص ص٦٠: ٦٢.

أيضًا، الإشراف على تحريرها)، و«وادى النيل» (أنشأها عبدالله أبو السعود فى عهد الخديو إسماعيل بتشجيع منه)، و«روضة الأخبار» (ظهرت عام ١٨٧٥ وكان صاحبها محمد أفندى أنسى)، وحتى آخر المجلات المصرية والعربية التى تصدر الآن (ولسنا بحاجة إلى نؤكد كثرتها وتنوعها).

وأغلب الباحثين يستخلصون، من هذه الرحلة الممتدة، عدداً من الأطوار (على مستوى رأسى متعلق بالتطور الزمنى)، وعدداً من التجارب (على مستوى أفقى مرتبط بتنوع البلدان العربية التى عرفت الصحافة، خصوصًا مصر وسوريا ولبنان والعراق)، ويتصل بهذه المراحل وبهذه التجارب حشد كبير من الأسماء.

فى مصر، يرى د. محمد يوسف نجم أن المقالات التى ظهرت خلال فترة النهضة، مرت بأطوار أربعة:

الطور الأول ـ طور المدرسة الصحفية الأولى، ويمثلها كتاب الصحف الرسمية التى أصدرتها الدولة أو ساعدت فى إصدارها، ويمتد هذا الطور حتى الثورة العرابية. ومن أسماء كتاب المقالات فى هذا الطور: رفاعة الطهطاوى، عبدالله أبو السعود، ميخائيل عبدالسيد، محمد أنسى. (كانت الغلبة للموضوعات السياسية فى هذا الطور، وكانت غالبية أساليب الكتابة قائمة على السجع والزخارف والمحسنات البديعية المصطنعة).

الطور الثانى ـ ارتبط بنشأة الحزب الوطنى، وبدعوة جمال الدين الأفغانى. من كتاب هذا الطور: عبدالله النديم، وأديب اسحق، وسليم النقاش، وإبراهيم المويلحى. من صحف هذا الطور «الأهرام»، «الفلاح»، «الحقوق»، والأسلوب فيه بدأ يتحرر من قيود البلاغة التقليدية.

الطور الثالث ـ ارتبط بفترة الاحتلال الإنجليزى، وببروز النزعات الحزبية. من صحف هذه الفترة ومجلاتها: «المؤيد»، «اللواء»، «الجريدة». ومن كتاب هذا الطور: على يوسف، مصطفى كامل، محمد رشيد رضا، خليل مطران، أحمد لطفى السيد،

أمين الحداد، عبدالعزيز جاويش. وقد تطور الأسلوب فى هذا الطور، وتحرر تمامًا من قيوده التقليدية.

الطور الرابع - يرتبط بما يسمى المدرسة الحديثة، وقد بدأت بالحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨). فى هذا الطور ظهرت صحف ومجلات مهمة: «الجريدة» «الاستقلال»، «النهضة المصرية»، «السياسة»، «البلاغ»، «كوكب الشرق»، «الأخبار»، «الأسبوع»، «المصرى»، «صوت الأمة»، «الدستور»، «أخبار اليوم». وكان من كتاب هذه الصحف والمجلات: محمد حسين هيكل، طه حسين، عبدالقادر حمزة، إبراهيم عبدالقادر المازنى، محمد تيمور، محمود تيمور. وقد بدأ الأسلوب فى هذا الطور يهتم بالتركيز، والدقة العلمية، ويعنى بالجانب الثقافى[١].

وبجانب هذه الأطوار، يستخلص بعض الباحثين مجموعة من «المدارس» المتنوعة التى عبرت عن تطور فن المقالة المصرية[٢].

فى لبنان ظهرت أيضًا صحف مهمة، منها «حديقة الأخبار» (١٨٥٨)، و«الزهرة» و«التقدم» و«النجاح» بعد ذلك، و«البرق» و«المراقب» و«الأيام» و«الراوى» و«الفتى العربى». وارتبطت هذه الصحف والمجلات بأسماء مثل: خليل الخورى، سليم الخورى، يوسف الشلفون، بطرس البستانى، سليم البستانى، أنطون الجميل، نقولا نقاش، أديب إسحق، بشارة الخورى. وبجانب هذه الصحف ظهرت أيضًا مجلات مثل: «الجنان»، «الزهرة»، «المهماز»، «النحلة» ١٨٧٠، «النجاح» ١٨٧١، «المقتطف» ١٨٧٦، «المشكاة» ١٨٧٨، «الجامعة» ١٨٩٤، «الشرق» ١٨٩٨، «المرأة الجديدة»، «الكشاف»، «المعرض»، «الأديب»[٣]. وكل هذه الصحف والمجلات حفلت بمقالات شتى، كانت لغتها - بوجه عام - أقل التزاما

---

(١) راجع العرض الوافى الذى قدمه د. محمد يوسف نجم لهذه الأطوار فى كتابه المشار إليه، صفحات ٦٥: ٧٠.

(٢) انظر تناول د. عبدالقادر رزق الطويل لهذه المدارس فى كتابه المشار إليه، صفحات ٤٧: ٥٣.

(٣) انظر: د. محمد يوسف نجم، المرجع السابق، ص ص٧٠: ٧٣، وص٧٧.

بموروث البلاغة المثقل، وأكثر تحرراً واقترابًا من محاولة التعبير عن الحياة الجديدة، بمتغيراتها المتنوعة المتلاحقة.

أما فى العراق، فقد ظهرت البدايات الصحفية متأخرة إلى حد ما، وكان من الصحف والمجلات العراقية الأولى: «الرياض» ١٩٠٩، «الإيقاظ» ١٩٠٩، «الحياة»، «الرافدان»، «الأيام»، وكان من الكتاب فيها: سليمان الدخيل، سليمان فيضى، ميخائيل تيسى[١].

* * *

من نتاج فن المقالة، فى هذه المراحل والأطوار، خلال تلك الفترة الزمنية، ومع هذه الأسماء، ومن هذه التجارب المتنوعة، تحددت أنواع متباينة لفنون المقالة العربية، استقل كل نوع منها بملامحه الخاصة (وإن ظلت هناك إمكانات للتداخل بين هذه الأنواع، كما سنلاحظ عند التوقف عند قضايا فن المقالة وإشكالاتها)، كما تبلورت وتطورت أساليب عدة فى فن المقالة، ارتبط بعضها بأعلام بأعيانهم. ويمكننا الآن، أن نشير إلى أهم هذه الأنواع فى أدب المقالة، وأساليبها، وأهم الأعلام الذين أسهموا فى تطور هذه الأساليب.

(١) انظر: د. ربيعى عبد الخالق، (فن المقالة الذاتية)، ص ص٤٤، ٤٥.



الملخص

- ظهرت إشارات مختلفة تدل على أصول مبكرة لفن المقالة ألمح إليها الدكتور / محمد يوسف نجم ، وهناك إشارات ترى فى الأقوال التى تنتسب إلى كونفوشيوس (حوالى ٥٠٠ ق.م) جزءا من التمهيد لأدب المقالة.

- تعد الصورة النمطية شكلا من أشكال الكتابة ينتسب إلى الكاتب الأخلاقى تيوفراست الذى كان فى كل صورة من هذه الصور يرصد ويحلل السمات المختلفة لأنواع من السلوك البشرى السليم أو المعيب ، وفى الأدب اللاتينى نجد نتاجا متنوعا من المقالات والرسائل ، أما الرسائل العربية فقد أطلق عليها أحيانا الفصول ، وظهرت ابتداء من القرن الثانى للهجرة.

- فيما بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر ظهر بعض الكتاب الذين قدموا تجارب مهمة مهدت الطريق لفن المقالة الحديثة ، وابتداء من القرن الثامن عشر بدأت المقالة تزدهر مع الفنون النثرية الأخرى ، وارتفع هذا الاهتمام فى القرن التاسع عشر.

- عرف النثر العربى فن المقالة متأخرا ، متأثرا بحركة الترجمة فى البداية ، ويرى الدكتور محمد يوسف نجم أن المقالات التى ظهرت خلال فترة النهضة مرت بأطوار أربعة هى :-

* طور المدرسة الصحفية الأولى.

* طور ارتبط بنشأة الحزب الوطنى وبدعوة جمال الدين الأفغانى.

* طور ارتبط بفترة الاحتلال الإنجليزى ، وببروز النزعات الحزبية.

* طور يرتبط بما يسمى المدرسة الحديثة.

الأسئلة

؟

س١ ما الذى تراه مؤثراً، أو غير مؤثر، من التراث القديم، فى صياغة ملامح المقالة الحديثة؟

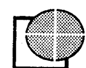
س٢ اكتب باختصار عن السياق والأسباب التى أدت إلى نشأة المقالة العربية الحديثة.

س٣ ما أهم الأطوار التى مرت بها كتابة المقالة العربية خلال فترة النهضة العربية؟

س٤ ناقش أهم المدارس المتنوعة التى عبرت عن تطور فن المقالة المصرية ؟

الوحدة الثالثة

أنــواع المقــالــة



الوحدة الثالثة

أنواع المقال

الأهداف :

بعد دراسة هذه الوحدة يكون كل طالب وطالبة قادرا على أن:

١- يذكر أنواع المقالة من حيث علاقتها بذات مبدعها أو بمكونات العالم الخارجي.

٢- يحدد أقسام المقالة من حيث إطارها أو بناؤها.

٣- يوضح أقسام المقالة من حيث أسلوبها.

٤- يبين مفهوم المقالة الذاتية.

٥- يستنبط اتجاهات المقالة الذاتية وألوانها.

٦- يقارن بين الألوان المتباينة للمقالة.

٧- يناقش بدايات المقالة الموضوعية.

٨- يوازن بين :

المقالة النقدية ، والمقالة الفلسفية ، والمقالة التاريخية ، والمقالة العلمية ، ومقالة العلوم الاجتماعية.

٩- يكتب ملخصا عن المقالة الذاتية.

١٠- يناقش المقالة التحليلية.

١١- يستنتج عناصر المقالة الكاريكاتورية.

١٢- يقارن بين الصورة القلمية ومقالة الرسائل والمقالة القصصية.

العناصر :

أولا : المقالة من حيث الذات و العالم.

أ- المقالة الذاتية.

- اتجاهات المقالة الذاتية وألوانها.

ب- المقالة الموضوعية:

- المقالة النقدية.

- المقالة الفلسفية.

- المقالة التاريخية.

- المقالة العلمية.

- مقالة العلوم الاجتماعية.

ثانيا : المقالة من حيث منطقها ونبرتها وحواريتها.

أ- المقالة النزالية.

ب- المقالة التحليلية.

جـ- المقالة الكاريكاتورية.

ثالثا : المقالة من حيث إطارها وبناؤها.

أ- الصور القلمية.

ب- مقالة الرسائل.

جـ- المقالة القصصية.

الوحدة الثالثة

أنواع المقال

تتنوع المقالات وتتعدد أشكالها تنوعًا وتعدداً لافتين. ويظهر هذا التنوع والتعدد على مستويات متباينة، أو يتحقق خلال أشكال مختلفة، ترتبط بتباين المنظور الذى ننظر منه إلى أنواع المقالات، أو الأساس الذى نبنى - انطلاقنا منه - تصورنا لتصنيفاتها؛ فالمقالة من حيث علاقتها بذات مبدعها أو بمكونات العالم الخارجى يمكن أن تنقسم إلى: (أ) مقالة ذاتية و(ب) مقالة موضوعية (وكل منهما يمكن أن تنقسم بدورها إلى أنواع مختلفة، كما سوف نلاحظ). والمقالة، من حيث المجالات التى تتحرك فيها والحقول المعرفية التى تنتمى إليها والمادة التى تعتمدها، يمكن أن تنقسم إلى: مقالة سياسية، ومقالة اجتماعية، ومقالة تاريخية، ومقالة ثقافية، ومقالة فلسفية، ومقالة علمية، ومقالة جغرافية... إلخ (والملاحظ أن هذا التقسيم الأخير لا ينفصل عن المقالات الموضوعية فى التقسيم السابق) والمقالة، من حيث حواريتها، أو المنطق الذى تتأسس عليه، والنبرة التى تعتمدها، وأيضًا من حيث علاقتها بأفكار صاحبها وأفكار الآخرين، يمكن أن تنقسم إلى: مقالة نزالية، جدالية (وقد تخف حدة النزال أو الجدال فيها فتصبح مقالة حوارية)، ومقالة رسائل، ومقالة تحليلية، ومقالة كاريكاتورية أو ساخرة.. إلخ.

والمقالة من حيث إطارها أو بناؤها، والأدوات والتقنيات التى تتوسلها، يمكن أن تكون مقالة صورة قلمية، أو مقالة رسائل، أو مقالة قصصية.

والمقالة، من حيث أسلوبها أو العلاقات اللغوية التى تتضمنها، يمكن أن تنقسم إلى: مقالة أدبية، ومقالة علمية، ومقالة تزاوج بين لغتى العلم والأدب.

وأخيراً، فالمقالة من حيث موقعها أو سياقها المنشور، يمكن أن تكون جزءاً من كتاب، أو تحتل موقعًا فى مجلة أو صحيفة، وفى هذه الحالة الأخيرة يمكن أن تكون مقالة افتتاحية، أو مقالة داخلية، أو مقالة ختامية.. إلخ.

وعلينا ملاحظة أن هذه التقسيمات ليست سوى تقسيمات «تقريبية» فحسب،

غير نهائية على الإطلاق، إذ يمكن لهذه التقسيمات أن تتراجع لتسمح بتقسيمات أخرى مختلفة، كما يمكن لهذه التقسيمات أن تتداخل فيما بينها؛ فالمقالة الواحدة قد تنتمى إلى أكثر من نوع واحد، أو تتجاور فيها أو تتفاعل خصائص أكثر من نوع واحد؛ فتكون هذه المقالة ـ مثلاً ـ مقالة نزالية، لا تخلو من أثر ذاتى، وإن تحركت فى إطار تناول قضية موضوعية، كما تكون ـ مع هذا كله ـ مثقلة بنبرة ساخرة، وبها بعض العلاقات اللغوية الشعرية!! وقضية التصنيف، هنا، ترتبط ـ من ناحية ـ بالزاوية التى نطل منها على المقالة، أو المنظور الذى ننظر من خلاله إلى مكوناتها وخصائصها الأساسية (والظاهرة الواحدة قد تتعدد ملامحها بتعدد زوايا النظر إليها)، كما ترتبط قضية التصنيف ـ من ناحية ثانية ـ بمدى حضور أو فاعلية أو هيمنة هذا العنصر أو ذاك، من تلك العناصر التى تدخل فى تكوين كل مقالة، فالمقالة الواحدة قد تتعدد عناصرها أو مكوّناتها، ولكن قد يهيمن عنصر واحد أو مكون واحد، أو أكثر، على العناصر والمكونات الأخرى. وعلى أساس هذه الهيمنة (وهى نسبية بالطبع) يمكن أن يتحدد انتماء المقالة أو نوعها (وفى حالات كثيرة يمكن أن يتعدد نوع المقالة الواحدة).

* * *

فى هذا الحيز، يمكن أن نشير ـ بسرعة ـ إلى خصائص «بعض» أنواع المقالات المتعارف عليها، (ولن نشير، هنا، إلى أنواع المقالات من حيث لغتها، فهذا يمكن أن يدخل فى تناول أساليب المقالة، كما لن نشير إلى أنواع المقالة من حيث سياق نشرها، فهذه السياقات تنتمى إلى مجال الفن الصحفى الذى لا يعنينا هنا). مع ملاحظة أن خصائص بعض أنواع المقالات التى سوف نشير إليها هى خصائص «تقريبية» فى النهاية، وأنها (شأنها شأن كل محاولة لتحديد الكتابة و«التقعيد» ـ أو وضع قواعد ـ لها) تظل قابلة للتعديل ولإعادة النظر، أو تظل ـ على الأقل ـ لا تمثل معايير مطلقة وثابتة فى الحكم على «مغامرة» الكتابة أو على كل أشكال تجاربها ومحاولات التجريب فيها. فهذه الخصائص المستمدة من ممارسات سابقة فى الكتابة، فى أول الأمر وآخره، لا يصح أن «تصادر» على كل كتابة لاحقة!

أولاً: المقالة من حيث الذات والعالم:

(المقالة الذاتية، المقالة الموضوعية)

(أ) المقالة الذاتية:

تتأسس صياغة المقالة الذاتية على علاقتها بكاتبها، من حيث التعبير عن رؤيته والإفصاح عن تكوينه والتأثر بمزاجه الشخصى وتجسيد أسلوبه الخاص. وهى ـ بهذا المعنى ـ يمكن أن تختلف من كاتب لكاتب آخر، كما يمكن أن تختلف من مرحلة لأخرى، بل من «حالة» لأخرى من مراحل الكاتب الواحد ومن حالاته المتعددة. وينتسب جزء كبير من نتاج المقالات، خلال تاريخها كله، إلى هذا النوع، ومن ذلك مقالات مونتين الذى يعد المؤسس الأول لفن المقالة بمعناها الحديث، والمحدِّد الأول لمسيرتها، كما أشرنا. والواضح أن المقالة الذاتية، كما تشى تسميتها، تتصل بالاهتمام بالذات الفردية اتصالا وثيقًا، ومن هنا يمكن أن نلاحظ تصاعد ظهورها وتناميها بموازاة صعود الذات الفردية وتبلور مفهومها. وإذا كان بروز ظاهرة «الفردية» فى المجتمعات العربية قد بدأ متأخراً بالقياس لبروزها فى المجتمعات الغربية، فلعل هذا يمثل واحداً من الأسباب التى أدت إلى تأخر نشوء المقالة الذاتية فى الكتابة العربية، ومن هنا يمكن ملاحظة أن تجربة مصطفى لطفى المنفلوطى (١٨٧٢-١٩٢٤) [الذى راد هذا النوع من أنواع المقالة فى الكتابة العربية مع مطلع القرن العشرين خصوصًا فى اتجاهها الوجدانى الشخصى[١]] توازى ـ مع الفارق ـ تجربة مونتين الذى راد هذا النوع نفسه، فى القرن السادس عشر، فى الأدب الغربى.

اتجاهات المقالة الذاتية وألوانها:

تنقسم المقالة الذاتية، فيما يرصد بعض الباحثين، ومن أهمهم د. ربيعى عبدالخالق[٢]، إلى اتجاهات عدة: اتجاه وجدانى شخصى، واتجاه يعبر عن الحس

(١) انظر: د. ربيعى عبدالخالق (فن المقالة الذاتية)، ص٨٩.
(٢) انظر: د. ربيعى عبدالخالق (فن المقالة الذاتية)، ص٨٥ وما بعدها.

الاجتماعي والإنساني، واتجاه تأملي. وداخل هذه الاتجاهات، التي تتسم بقدر من العمومية، يمكن أن تنقسم المقالة الذاتية كذلك إلى ألوان متباينة، يرصد منها د. محمد يوسف نجم: ١ ـ الصورة الشخصية، ٢ ـ مقالة النقد الاجتماعي، ٣ ـ المقالة الوصفية، ٤ ـ مقالة وصف الرحلات، ٥ ـ مقالة السيرة، ٦ ـ المقالة التأملية.

وفي تناول د. يوسف نجم تعد **الصورة الشخصية** شكلاً من أشكال «الحديث الشخصي الأليف، والثرثرة والمسامرة، والاعتراف والبوح». ومن أعلامها في أدب المقالة الغربية ـ بجانب مونتين ـ شارلس لام وأولفر وندل هولمس. و**مقالة النقد الاجتماعي** تتناول موضوعات مرتبطة بالعادات والتقاليد ومستحدثات الحضارة والأخلاق ووسائل اللهو.. إلخ، وتهتم ـ خصوصًا ـ بفترات التحول الاجتماعي التي يظهر فيها بوضوح ذلك الصراع بين الأجيال المختلفة، خصوصًا على مستوى قضية التمسك ببعض التقاليد أو التحرر منها. ويرصد د. يوسف نجم من بين كتاب هذا اللون من ألوان المقالة الذاتية أديسون وستيل في النثر الإنجليزي، وأحمد أمين وطه حسين والرافعي والعقاد وإبراهيم عبدالقادر المازني في النثر العربي. و**المقالة الوصفية** تسعى إلى تصوير البيئة المكانية التي يعيش فيها الكاتب بمكوناتها المتعددة، وخلال هذا التصوير يبرز «التعبير» الإنساني، بما يميز هذا اللون من ألوان المقالة عن مقالات العلماء والأنثروبولوچيين مثلاً. ويقدم د. يوسف نجم بعض الأمثلة العربية لهذا اللون تنتمي إلى ميخائيل نعيمة، والرافعي، وأحمد أمين. أما **مقالة وصف الرحلات** فترتبط بتصوير عالم جديد لم يألفه الكاتب، ينتمي إلى أماكن بعينها (وبهذا المعنى، فهذا اللون من ألوان المقالة قد يتداخل واللون السابق)، وقد أسهم كتاب كثيرون في هذا اللون من ألوان المقالة في النثر العربي، منهم: يحيى حقي (حقيبة في يد مسافر)، أنيس منصور (في مقالات أعاد نشرها في كتب متعددة)، وخيري شلبي (فلاح مصري في بلاد الفرنجة)، وصبري موسى (في مقالات كتبها عن الصحراء الواقعة بين مصر والسودان) وسعدي يوسف (في مقالات أعاد نشرها في كتاب بعنوان «خطوات الكنغر»)، ود. محمد المخزنجي

(فى نصوص نشرها، مع استطلاعات مصورة، عن زيارات لبلدان متعددة - فى مجلة «العربى» الكويتية).

ومقالة السيرة أو «السيرة المقالية» يمكن أن تكون جزءاً من تجربة كاتبها، وأن تتصل ببعض الحقائق فى حياته، أو بعض التفاصيل فى سيرته، كما يمكن أن ترتبط بشخصيات أخرى عرفها، وقد كتب فى هذا اللون عدد كبير جداً من الكتاب والأدباء العرب، منهم: طه حسين، والعقاد، والمازنى، ويحيى حقى. ومن أمثلة هذا اللون، ما نشر وينشر فى أعداد مجلة «الهلال» القاهرية، خلال السنوات الأخيرة، فى الباب المسمى «التكوين» الذى شارك فيه كتّاب كثيرون.

أما المقالة التأملية فتطرح وجهة نظر الكاتب، أو بعض تصوراته، حول ظاهرة من الظواهر، فى مجالات الحياة أو القراءات.. إلخ، دونما تقيد بمنهج منظم فى طرح وجهة النظر هذه. ومن أهم الأمثلة التى ترتبط بهذا اللون من ألوان المقالة - فيما يشير د. يوسف نجم - ما قدمه ميخائيل نعيمة (خصوصًا فى مقالاته التى جمعت تحت عنوان «البيادر»)، وهناك إسهامات مهمة فى هذا اللون شارك فيها يحيى حقى (منها بعض مقالاته التى جمعت تحت عنوان «عشق الكلمة» و«فكرة فابتسامة» و«هموم ثقافية») ود. زكى نجيب محمود (بعض مقالاته التى جمعت فى كتابه «جنة العبيط»).

(ب) المقالة الموضوعية:

بدأت المقالة الموضوعية تتخذ لها موضعًا مهمًا فى كتابة المقالة العربية مع بدايات القرن العشرين، وإن كان لها - بالطبع - تجليات سابقة على هذا التاريخ، ولعل هذه المقالة الذاتية - الآن - تمثل الكثرة الغالبة من نتاج المقالة العربية وغير العربية، وذلك بسبب تزايد المدّ الذى جعل الذات الفردية تتراجع إلى حد بعيد، حيث ظهرت - منذ منتصف القرن العشرين - نزعات أدبية تنحو منحى الكتابة الموضوعية التى تهتم بالوصف المحايد المجرد اهتمامًا أساسيًا (ومن ذلك مدرسة «التشيؤ» أو مدرسة الرواية الجديدة فى فرنسا، التى ارتبطت بأسماء مثل

آلان روب جرييه وناتالى ساروت)[١]، وحيث تصاعد الاهتمام بتمثُّل «اللغة البصرية» فى الكتابة، على حساب تراجع التقنيات المستندة إلى موروث الثقافة السمعية القديمة، وهذا التحول ـ بدوره ـ يعد جزءاً من صعود النزعة الموضوعية مقابل تراجع النزعة الذاتية (ونلاحظ الاهتمام بتمثل اللغة البصرية لدى كتاب أو أدباء مثل: إرنست همنجواى، وترومان كابوت، وكتاب مصريين مثل: بهاء طاهر، إبراهيم أصلان، صنع الله إبراهيم). وكان من الطبيعى أن يمتد هذا التحول من ميدان السرد، القصصى والروائى، إلى ميدان النثر بوجه عام، ليؤثر فى التوجه العام لكتابة المقالة.

تنقسم المقالة الموضوعية، فى رصد د. محمد يوسف نجم إلى: المقالة النقدية، والمقالة الفلسفية، والمقالة التاريخية، والمقالة العلمية، ومقالة العلوم الاجتماعية[٢].

١ ـ **المقالة النقدية:** وهى التى تهتم بالكتابة عن الأدب والفن، وتعتمد أدوات النقد أو التحليل المعروفة. ولهذا النوع من المقالات مستويات متباينة، خصوصًا بعد تزايد أعداد «المجلات» الأدبية والنقدية «المتخصصة» التى تهتم بهذا النوع من أنواع المقالات، بعدما كان ينشر فى مجلات وصحف «عامة»، موجهة إلى جمهور عام. ونلاحظ هذه المستويات المختلفة متمثلة فى درجة سهولة أو صعوبة المقالة النقدية، ومدى اعتمادها على مصطلحات تكاد تمثل حقلاً دلاليًا بعينه، ومقدار اهتمامها بمفاهيم وأدوات نقدية خاصة. وأغلب نقاد الأدب والفن، فى العالم كله، شاركوا فى هذا النوع من أنواع المقالة. فالنادر أن نجد ناقداً يكتفى بإصدار كتب كاملة. والأمثلة على هذا النوع من المقالات نجدها فى أغلب المجلات الأدبية والنقدية المتخصصة (منها: فصول»، «إبداع»، «الثقافة الجديدة»، «أدب ونقد»، «سطور» - فى مصر وحدها).

(١) اتصل بهذا المدّ صعود نزعات «تقنوية» فى المجتمعات الغربية الصناعية المتقدمة عمومًا، ومحاولات للبحث عن «الحقائق» و«القوانين» الثابتة، حتى فى الأدب نفسه، وقد كان انتشار مدرسة «النقد الجديد»، ثم المدارس البنيوية فى النقد الأدبى، مثلاً، جزءاً من هذه المحاولات.

(٢) انظر: (فن المقالة)، ص١٣٢ وما بعدها.

٢ ـ **المقالة الفلسفية:** وهى تهتم، كما هو واضح، بمجال الفلسفة، وتتأسس على استخدام أدواتها، وتتجه فى أغلب نتاجها إلى قارئ متخصص قادر على متابعة تحليلاتها وتفسيراتها، وإن كان بعضها يحاول أن يوسع من دائرة تلقيه فيتجه إلى القارئ العام بنوع من التبسيط. ومن الكتاب المصريين الذين اهتموا بهذا النوع من المقالات: د. زكى نجيب محمود، د. مراد وهبة [انظر مقالته التى يمثلها النموذج رقم (١٣) بالوحدة السادسة من هذا الكتاب]، محمود أمين العالم، ومن الكتاب العرب: الطيب تيزينى، د. محمد عابد الجابرى.

٣ ـ **المقالة التاريخية:** تعتمد التاريخ مجالا لها، سواء تحركت فى مادته القديمة أو فى مادته المعاصرة. وقد أثيرت قضية «الموضوعية» فى كتابة التاريخ منذ زمن مبكر، عندما طرحت قضية «المنهج» فى العلوم الإنسانية (ابتداء، ربما، من فرانسيس بيكون، ثم ديكارت ثم برونتيير). ومن المساهمين فى هذا النوع من المقالات عندنا: طه حسين (فى بعض مقالاته)، د. حسين فوزى، د. رءوف عباس، د. يونان لبيب رزق، د. قاسم عبده قاسم.

٤ ـ **المقالة العلمية:** وتستند إلى حقائق العلم ونظرياته ولغته المحددة القاطعة استناداً أساسيًا، وإن حاول عدد من كتاب المقالات العلمية أن يضفوا بعض عناصر التشويق على مقالاتهم سعيًا وراء تبسيط مادتهم «المعقدة» للجمهور الواسع. وقد كان من أهم الكتاب فى هذا المجال، بالعربية: د. أحمد زكى، د. عبدالمحسن صالح، ومن أهم الكتاب الذين يسهمون الآن فى هذا المجال: د. محمد فتحى (ويكتب مقالات أسبوعية بمجلة «المصور» القاهرية) ود. محمد المخزنجى (كتب عدداً من المقالات العلمية بمجلة «العربى» الكويتية، أعاد نشرها فى كتاب بعنوان «الطب البديل ـ مداواة بلا أدوية») [منها النموذج رقم (١٥) بالوحدة السادسة].

٥ ـ **مقالة العلوم الاجتماعية:** وهى تتصل بموضوعات ذات طابع سياسى أو اقتصادى أو اجتماعى، وتنحو منحى موضوعيًا يعتمد الحقائق والأرقام والبيانات فى كثير من الحالات، وإن كان بعض هذه المقالات يسعى إلى التخفف من جفاف

البيانات والأرقام فلا يستخدمها إلا قليلاً. والملاحظ أن المجلات المتخصصة فى «السياسة» و«الاقتصاد» و«علم الاجتماع» حافلة بهذا النوع من المقالات، كذلك نجد هذه المقالات فى عدد كبير من الصحف والمجلات العامة، فى صفحات بعينها، خصوصًا فى الأعداد الأسبوعية.

ثانيًا: المقالة من حيث منطقها ونبرتها وحواريتها:

(أ) المقالة النزالية:

ويقال عنها «المقالة الجدالية»، وهى تقوم على نوع من أنواع الجدال فى الرد على فكرة من الأفكار، أو خصم من الخصوم، وتهدف ـ فيما تهدف ـ إلى الانتصار لرأى من الآراء، وإظهار ما يتصوره كاتب المقال على أنه هو الحقيقة، ويتصل بهذا سعى واضح إلى استمالة القارئ إلى هذا الرأى أو إلى تلك الحقيقة المتصوَّرة. وقد انتشر هذا اللون من المقالات فى عدد من المجلات والصحف المصرية خلال العقود الأولى من القرن العشرين، ووجدت كتابة هذا اللون من ألوان المقالة استجابات واسعة من قبل القراء، وربما كان من أسباب هذه الاستجابات أن هذا اللون من المقالة استند إلى مكوِّن قديم، هو ما يسمى «أدب المناظرات» الذى نجده فى مجالات متنوعة من التراث العربى: من المناظرات فى الفقه، إلى المناظرات فى الأدب، والفلسفة، والسياسة، والمناظرات حول العادات والتقاليد القديمة والمستحدثة. ونجد هذه المناظرات فى كتب تنتمى إلى مجالات متنوعة، بما فى ذات مجال الأدب الشعبى (انظر مثلاً «حكاية تودد الجارية» فى «ألف ليلة وليلة»). وقد كان جزء من هذه المناظرات مستنداً إلى بعض أفكار السوفسطائيين اليونان الذين أثروا تأثيراً بالغًا فى عدد من كتاب النثر العربى (الجاحظ وإخوان الصفا بوجه خاص). وقد تدعم هذا المكوِّن التراثى بمكونات أخرى لدى كتاب المقالة المحدثين المصريين والعرب الذين قدموا إسهامًا واضحًا فى هذا اللون من ألوان المقالة؛ فطه حسين، مثلاً، فيما يرى د. عبدالعزيز شرف، وجد فى الصحافة الفرنسية نموذجًا للنزال الصحفى ـ فى الرد على الخصوم ـ بعيداً عن العنف والهجاء

والسباب ولغو الكلام والغلو والإسراف، فضلاً عن أنه تأثر - كما هو معروف - بمنهج ديكارت[1] القائم على الشك سبيلاً لاكتشاف الحقيقة.

ازدهرت، إذن، المقالة النزالية، الجدالية، فى مصر خلال فترة ما بين الحربين العالميتين، مرتبطة بما طرحته تلك الفترة من تغيرات اجتماعية تثير الاختلاف حولها، ومتصلة كذلك بالخصومات السياسية التى صاحبت الاختلافات الحزبية آنذاك، وتعلقت أيضًا بعدد من المعارك الفكرية والأدبية الشهيرة التى أثيرت خلال تلك الفترة، حول قضايا وأفكار بعينها، وقد طرحها - خصوصًا - طه حسين (من ذلك ما طرحه فى كتابه «فى الشعر الجاهلى»)، وعلى عبدالرازق (ما طرحه فى كتابه «الإسلام وأصول الحكم»)، وعباس محمود العقاد (من ذلك معاركه حول الشعر القديم والجديد - الإحيائى والرومانتيكى - والرواية والشعر، بالإضافة إلى معاركه ذات الطابع السياسى).

واستمرت هذه المعارك والقضايا مثارة، ومعها المقالة النزالية منتشرة، خلال الأربعينيات والخمسينيات، وشارك فيها كتاب آخرون منهم: د. لويس عوض، ومحمود أمين العالم (وله بمشاركة د. عبدالعظيم أنيس مقالات نزالية شهيرة مع كل من د. طه حسين وعباس العقاد، وقد جمعت هذه المقالات فى كتاب «فى الثقافة المصرية» الذى صدر عام ١٩٥٥)، ود. محمد مندور، وعبدالرحمن الشرقاوى.. إلخ.

ليس هناك «معيار» يضبط درجة حدة النزال فى المقالة. وقد تخف نبرة النزال أو الجدال فى المقالة التى تسعى إلى الرد على بعض الآراء، فتتسم المقالة، فى هذه الحالة، بنوع من «الحوارية» الهادئة. ولكل الأسماء التى ذكرناها مقالات غير حادة النبرة، تنحو هذا المنحى الحوارى الهادئ. ومن الكتاب الذين أسهموا فى كتابة المقالات الحوارية الكاتب العظيم نجيب محفوظ، الذى كتب خلال الأربعينيات عدداً من المقالات فى بعض المجلات المصرية، من أشهرها مقالته «الرواية شعر الدنيا

(١) انظر: د. عبدالعزيز شرف، المرجع السابق، ص٢٨٧.

الحديثة» التى نشرت بمجلة «الرسالة» عام ١٩٤٥، وفيها رد حوارى، هادئ وعقلانى، على آراء العقاد التى كانت تستخف بفن الرواية، وترى أن قيمته محدودة تمامًا بالقياس إلى فن الشعر. ومن نماذج الوحدة السادسة تجد نموذجًا للمقالة الحوارية [النموذج رقم (٦) لطه حسين].

(ب) المقالة التحليلية:

وتنهض على تقديم نوع من التحليل، القائم على المناقشة والاستنتاج والاستشراف، المرتبط بجزئية معينة، أو بحدث محدد، فى مجالات سياسية أو اجتماعية أو ثقافية. ويعتمد عمق هذا التحليل على قدرة كاتب المقال على اكتشاف دلالات هذه الجزئية وأبعاد هذا الحدث، وتصعيد هذه الدلالات والأبعاد، وتأمل نتائجها، وصولاً بها إلى سياقات أعم وأشمل من ذلك الإطار الجزئى الذى تتحرك فيه.

والواضح أن المقالة التحليلية، بهذا المعنى، تبدأ من الخاص، الجزئى المحدود، العارض العابر، لتصل إلى العام، الكلى غير المحدود، المستمر الممتد، أو هى تبدأ من «الحدث» لتحاول أن تصل إلى «القانون» الذي صاغ هذا الحدث. وهذه القدرة على الانتقال من مستوى لمستوى آخر من أهم ما يميز المقالة التحليلية الجيدة، التى تواجه ـ دائمًا ـ الاختبار الخاص بمدى «جدتها»، أو بمدى استطاعتها على تجاوز زمن نشرها ومحيط نشرها، كى تقرأ فى زمن آخر، فى سياق آخر، من قبل قارئ آخر، وتظل مؤثرة فى ذلك الزمن والسياق، ومؤثرة فى ذلك القارئ.

إن «الأخبار» و«الوقائع»، سياسية كانت أو اجتماعية أو ثقافية، ذات صبغة عارضة، ولكن لها، دائمًا، تأثيراً ما غير عارض. واكتشاف هذا التأثير، بتحليل السياقات المتنوعة، هو جزء من عمل كاتب المقالة التحليلية. وهناك الكثير من المقالات التحليلية الممتازة التى انطلقت من حدث جزئى أو ظاهرة محدودة ثم اكتسبت قدرة على اكتشاف «القانون» الذى يحرك كل حدث جزئى وكل ظاهرة محدودة. ومن الأمثلة الدالة على هذا تلك المقالات الاجتماعية التى كان ينشرها

د. سيد عويس، وأعاد نشر بعضها فى بعض كتبه، وكلها تدور حول ظواهر اجتماعية جزئية تمامًا، ولكن لها أبعاداً تكشف عن جوانب مهمة فى التكوين الاجتماعى المصرى بثوابته ومتغيراته، فى التاريخ القديم والوسيط والحديث. ومن الأمثلة الدالة على تلك المقالات، أيضًا، ما كتبه طه حسين عن وقائع جزئية بعينها (وقد توقف عند ذلك د. عبدالعزيز شرف وقفة مطولة[١])، وأيضًا ما كتبه يحيى حقى (انظر، مثلاً، مقالته عن صعود ظاهرة «الخنافس» وانحسار ظاهرة المغنية «إديث بياف»، وقد أعيد نشر المقالة فى كتابه «فى محراب الفن»). ود. شكرى عياد (فى الباب الذى كان ينشره فى سنوات التسعينيات من القرن العشرين، بعنوان «القفز على الأشواك» بمجلة «الهلال» القاهرية (وقد أعيد نشر جزء كبير من هذه المقالات فى كتاب بالعنوان نفسه، صدر عن الدار نفسها - كتاب الهلال، العدد ٥٨٦، أكتوبر ١٩٩٩).

(جـ) المقالة الكاريكاتورية:

وهذا النوع من أنواع المقالة، كما هو واضح من تسميته، ينطلق من حس السخرية أو التهكم أو المبالغة أو المفارقة التى تثير الإحساس بالابتسام، ويقوم هذا النوع من أنواع المقالة ـ غالبًا ـ بوظيفة انتقادية اجتماعية. وهناك مجموعة من العناصر الكاريكاتورية يستخلصها د. عبدالعزيز شرف[٢] من مقالات طه حسين التى تنتمى لهذا النوع، وهى يمكن أن تكون قاسمًا مشتركًا فى المقالات الكاريكاتورية بوجه عام. من هذه العناصر:

أولاً ـ عنصر تجسيم العيوب (بقدر من المبالغة).

ثانيًا ـ عنصر التوليد (توليد المعانى والاستطراد فى الأفكار بطريقة ساخرة).

ثالثًا ـ عنصر التشبيه والتمثيل (ويرتبط بنوع من «المسخ» أو التحويل فى اتجاه يبعث على الرغبة فى الضحك).

---

(١) انظر: (فن المقال الصحفى فى أدب طه حسين)، ص٣٥٣ وما بعدها.

(٢) انظر: المرجع المذكور، ص٣٢٥ وما بعدها.

رابعًا - عنصر التضاد (ويأخذ غالبًا شكل المفارقة، أو انعدام التجانس، والفكاهة القائمة على الجمع بين عناصر لا تجتمع فى الواقع، إذ هى متنافرة بطبيعتها).

خامسًا - التندر (ويتصل بمعنى الدعابة، وأحيانًا يصل إلى حد يهزأ معه الكاتب من فكرة، أو من شخص).

بجانب إسهام طه حسين فى هذا النوع من أنواع المقالة (راجع مقالاته التى أعاد نشرها فى كتابه «جنة الحيوان»، وانظر بعض مقالاته التى أشار إليها د. عبدالعزيز شرف)[١]، هناك أيضًا كتاب مجيدون فى هذا النوع من أنواع المقالة، من أهمهم عبدالعزيز البشرى (راجع كتابه «قطوف») ومحمد عفيفى وأحمد رجب ومحمود السعدنى.

والملاحظ أن بعض المقالات، فى عدد من هذه الكتب، ينحو منحى خاصًا، فيصبح مقالات ساخرة فحسب. والمقالة الساخرة تتصل - من زوايا شتى - بالمقالة الكاريكاتورية، وإن كانت المقالة الكاريكاتورية أكثر اهتمامًا بعناصر بعينها، مثل: المبالغة، والتضخيم، وربما المسخ أو التحويل فى اتجاه يبعث على الإحساس بالضحك، كما أشرنا [لاحظ الاختلافات بين مقالتى «عبدالعزيز البشرى ومحمود السعدنى، النموذج رقم (٩) والنموذج رقم (١٢) على التوالى فى الوحدة السادسة من هذا الكتاب].

(١) المرجع السابق، الصفحات نفسها.

ثالثًا: المقالة من حيث إطارها وبناؤها:

(أ) الصورة القلمية:

وهى ترتبط بتقديم «صورة» عن شخصية معروفة فى المجتمع، تكشف جانبًا جديداً فى هذه الشخصية من تلك الجوانب التى يمكن أن يهتم بها القارئ، وتنحو منحى سرديًا فى كشف موقف ما جمع كاتب المقالة وتلك الشخصية التى يكتب عنها. وقد توقف يحيى حقى عند هذا اللون من ألوان المقالة بوصفه فنًا قريبًا من فن القصة القصيرة، أو هو فن قائم بذاته يمثل «لوحة قصصية»، وقد كان هو نفسه واحداً من الكتاب الذين أجادوا فى كتابة هذا اللون من ألوان المقالة، إذ قدم «لوحات قلمية» ممتازة عن عدد من الشخصيات، أعيد نشر بعضها فى كتابيه (عطر الأحباب) و(ناس فى الظل). ويمكن أن نلاحظ مثالاً لإسهامه فى الصورة القلمية بالنموذج الذى نقدمه له [النموذج رقم ١٠ بالوحدة السادسة]. كذلك من الكتاب الذين سبقوا يحيى حقى فى الاهتمام بهذا اللون من ألوان المقالة عبدالعزيز البشرى، الذى كان يكتب فى جريدة «السياسة» بابا تحت عنوان «فى المرآة»، يتناول فيه «بالوصف والتحليل الخفيف (...) شخصية من الشخصيات البارزة يصفها بأسلوبه الفكه الخفيف»[١]. ومن الكتاب الذين يكتبون، الآن، فى هذا اللون من ألوان المقالة الكاتب الروائى خيرى شلبى، الذى بدأ خلال هذه السنة الأخيرة، والسنة السابقة (٢٠٠٠-٢٠٠١) ينشر مقالات بمجلة «الإذاعة والتليفزيون» تحت عنوان «بورتريه»، يركز فيه على رسم صورة قلمية لوجه من الوجوه المعروفة.

(ب) مقالة الرسائل:

وهى المقالات الصحفية التى تستمد مادتها من رسائل القراء، سواء كانت رسائل واقعية أو من نسج خيال الكاتب. ويشير د. محمد يوسف نجم إلى هذا اللون من ألوان المقالة ضمن إشاراته إلى مقالات القرن الثامن عشر فى الصحافة

(١) راجع: د. محمد مندور (الأدب وفنونه) ص١٧٦.

الإنجليزية. وفى صحفنا ومجلاتنا عُرف هذا اللون من ألوان المقالات عند كتاب متنوعين، وإن انطلق - أحيانًا - من بناء يفصل فى الكتابة بين «رسالة» القارئ أو القارئة وتعليق الكاتب عليها (ومن أشهر الذين استخدموا هذه الطريقة الكاتب عبدالوهاب مطاوع، خلال السنوات الأخيرة فى إحدى صفحات العدد الأسبوعى، يوم الجمعة، من جريدة «الأهرام»). وهناك كتاب آخرون يهتمون بإفساح حيّز من مقالاتهم لرسائل القراء (منهم: أحمد عبدالمعطى حجازى خلال مقالته الأسبوعية، يوم الأربعاء، بجريدة «الأهرام» أيضًا، ورجاء النقاش، خلال مقالته الأسبوعية يوم الأحد من الجريدة نفسها).

(جـ) المقالة القصصية:

وتنهض، فيما تنهض، على الاهتمام بسرد بعض المواقف، أو القصص، سواء كانت حقيقية أو مخترعة. وهذا اللون من ألوان المقالة، بهذا المعنى، يتوسل تقنيات السرد أو أدوات القصّ المتعارفة، من حيث الإشارة إلى شخصيات أو أحداث وأماكن وأزمنة، متنوعة، ومن حيث «ترتيب» الوقائع ترتيبًا فنيًا قد يختلف فيه زمن الوقائع الفعلى عن زمن تراتبها الفنى، أو من حيث الاهتمام بأبعاد خيالية (وأحيانًا «فانتاستيكية» عجائبية)، أو من حيث الانتقالات السردية التى تجعل السرد يتضمن أحيانًا قفزات أو ينطوى على ثغرات محسوبة بحيث تسمح للقارئ بأن يقوم بتخيل كيفية استكمالها أو ملئها. ولكن، تتصل هذه المقالات، فى النهاية، بأهداف أخرى مختلفة عن أهداف القص الخالص، فالأفكار هنا هى الأساس الذى تسعى المقالة إلى طرحه أو مناقشته، واللغة التى تنبنى عليها المقالة لغة «توصيلية»، فى أول الأمر وآخره، وليست لغة «فنية» خالصة.

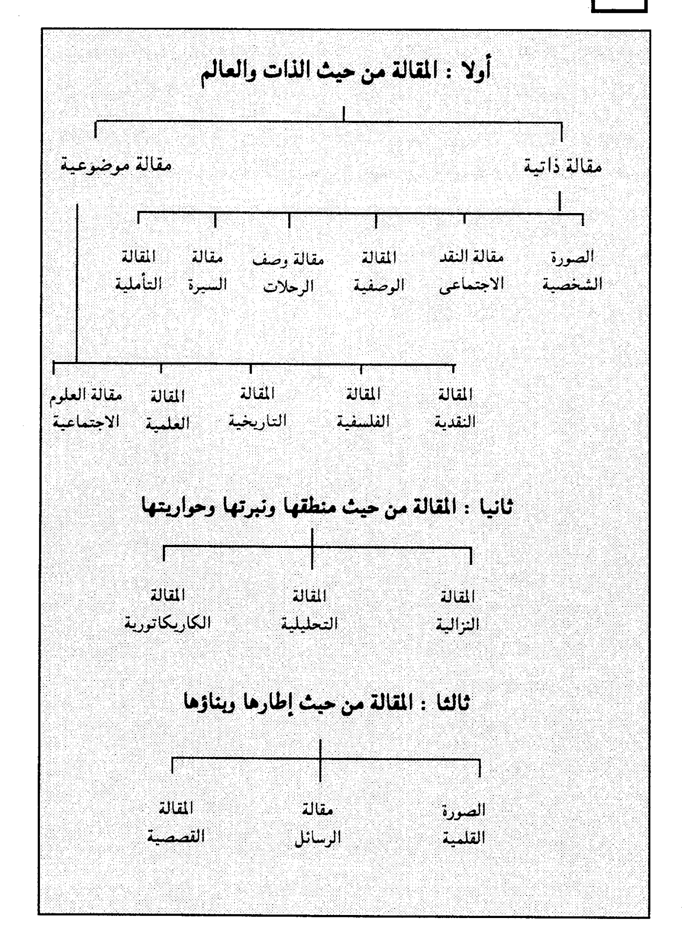
وقد تتحقق المقالة القصصية بأشكال ومستويات متعددة، فهناك - بالطبع - اختلاف بين مقالة تنبنى بأكملها على منطق القص، ومقالة أخرى تستعين - استعانة محدودة - بأدوات القص فى جزء واحد محدد من أجزائها. والملاحظ أن كتاب المقالة الذين يمارسون الكتابة القصصية والروائية لا تخلو مقالاتهم من أثر من آثار الفن

القصصى (وهذا أمر ملحوظ فى أغلب مقالات يحيى حقى، وإبراهيم عبدالقادر المازنى[1]، وفى قطاع من مقالات طه حسين، وفى المقالات التى يكتبها الآن جمال الغيطانى ويوسف القعيد وإبراهيم أصلان فى صحف ومجلات مختلفة). ولكن، مع ذلك، قد نجد كتابًا آخرين، ليس لهم علاقة بفن القص، يستعينون فى كتابة مقالاتهم بأدوات القص وتقنياته، استعانة جزئية أو كلية أحيانًا [من هؤلاء: د. زكى نجيب محمود، خصوصًا فى كتابه «جنة العبيط» - انظر مقالته التى نقدمها فى النماذج، نموذج رقم ١١، بالوحدة السادسة من هذا الكتاب].

(١) راجع: د. حسين نصار (فى النثر العربى)، ص١٠٤.



الملخص


أولا : المقالة من حيث الذات والعالم
مقالة ذاتية
مقالة موضوعية
الصورة الشخصية
مقالة النقد الاجتماعى
المقالة الوصفية
مقالة وصف الرحلات
مقالة السيرة
المقالة التأملية
المقالة النقدية
المقالة الفلسفية
المقالة التاريخية
المقالة العلمية
مقالة العلوم الاجتماعية
ثانيا : المقالة من حيث منطقها ونبرتها وحواريتها
المقالة النزالية
المقالة التحليلية
المقالة الكاريكاتورية
ثالثا : المقالة من حيث إطارها وبناؤها
الصورة القلمية
مقالة الرسائل
المقالة القصصية

الأسئلة ؟

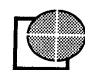
- تختلف تصنيفات المقالة باختلاف المنظور الذى تنبنى عليه هذه التصنيفات.

وضح مع الأمثلة.

- ما أهم اتجاهات المقالة الذاتية، وما أهم أنواعها ؟
- استخرج من نماذج الوحدة السادسة من هذا الكتاب نموذجًا يمثل المقالة الذاتية، وحدِّد أهم ملامحه الفنية.
- ما أهم أسباب تزايد الاهتمام بالمقالة الموضوعية فى القرن العشرين؟
- ما أهم أنواع «المقالة الموضوعية»، وما أهم الأمثلة العربية التى تذكرها لها ؟
- لماذا انتشرت المقالة النزالية فى مصر خلال العقود الأولى من القرن العشرين؟
- ما أهم سمات المقالة التحليلية؟
- حدِّد بعض العناصر الأساسية فى المقالة الكاريكاتورية (مع التمثيل من بعض النماذج).
- خلال قراءة النموذج رقم (١٠) ليحيى حقى، بالوحدة السادسة من هذا الكتاب، كيف ترى أهم الخصائص «مقالة الصورة القلمية» ؟
- إلى أى حد يمكن للمقالة القصصية أن تفيد من تقنيات الفن القصصى وأدواته؟

الوحدة الرابعة

تطور أساليب المقالة العربية



الوحدة الرابعة

تطور أساليب المقالة العربية

الأهداف:

بعد دراسة هذه الوحدة يكون كل طالب وطالبة قادرا على أن:

١- يحدد ملامح الطور الأول من أطوار المقالة العربية.

٢- يناقش الطور الثانى - الدعوة للإصلاح - من أطوار المقالة العربية.

٣- يوضح الطور الثالث - طلائع المدرسة الحديثة - من أطوار المقالة العربية.

٤- يبين الطور الرابع - المدرسة الحديثة - من أطوار المقالة العربية.

٥- يستنبط أهم الملامح المرتبطة بأسلوب طه حسين.

٦- يستنتج الملامح المرتبطة بأسلوب إبراهيم عبد القادر المازنى.

٧- يستخرج أهم الملامح المرتبطة بأسلوب عباس محمود العقاد.

٨- يناقش أهم الملامح المرتبطة بأسلوب عبد العزيز البشرى.

٩- يستنبط أهم الملامح المرتبطة بأسلوب يحيى حقى.

١٠- يذكر أسماء عشرة ممن قدموا إسهامات كبيرة فى فن المقالة المصرية والعربية.

العناصر :

- تطور المقالة العربية.
- الطور الأول - المحاولات الأولى.
- الطور الثانى - الدعوة للإصلاح.
- الطور الثالث - طلائع المدرسة الحديثة.
- الطور الرابع - المدرسة الحديثة.
- أهم الملامح المرتبطة بأساليب : طه حسين ، المازنى ، العقاد ، البشرى ، حقى.

الوحدة الرابعة

تطور أساليب المقالة العربية

تطور المقالة العربية

تطورت أساليب كتابة المقالة، منذ بداياتها - المبكرة فى تاريخ الأدب الغربى، المتأخرة نسبيًا فى تاريخ الأدب العربى - وحتى الآن، تطور لافتًا. وقد ارتبط هذا التطور، هناك وهنا، بتطور مناحى الحياة كلها، بكل جوانبها وبما تشمله من تغير أعداد القراء وتكويناتهم الثقافية وذائقاتهم الجمالية، واختلاف المجالات التى أصبحت المقالة تخوض تجربة الكتابة فيها، وتزايد إمكانات التداخل بين الفنون المتنوعة، القديمة والمستحدثة، حيث غدا كل فن من الفنون قادراً على أن «يتمثّل» جوانب وتقنيات فنية عدة من الفنون الأخرى، بالإضافة إلى اختلاف «الإيقاعات» أو «الوتائر» التى تحكم حركة الإنسان بوجه عام، فضلاً عن اختلاف درجات تحقق معنى الفردية ومفهومها، وهو اختلاف يحكم - صعوداً وهبوطًا - علاقة الفرد والجماعة، من الاندماج والتماهى، إلى الانفصال والاغتراب، إلى ما بينهما من درجات متراتبة يسعى خلالها الفرد إلى أن يصبح جزءاً من الجماعة التى يحيا بينها. وهذا الاختلاف فى علاقة الفرد والجماعة موجّه أساسى من موجهات كتابة المقالة ومن موجهات تلقيها، فى آن.

* * *

فى المقالة العربية، التى تعنينا فى هذا الكتاب، وخلال عمرها الذى لا يتجاوز قرنين من الزمن، منذ رفاعة الطهطاوى وحتى الآن، كانت هناك أجيال متعددة، واتجاهات متباينة تأثرت بعوامل شتى، دفعت بفن المقالة دفعات متتالية على سبيل التطور، والنمو، والانتشار، والتنوع، فضلاً عن أنها غيرت من أساليب كتابة المقالة تغييراً كبيراً.

لقد نشأت المجلات التى استوعبت المقالات العربية الأولى، كما لاحظنا، تحت رعاية رسمية، ثم سرعان ما تجاوزت هذه الرعاية. ولعل هذا الانتقال هو الذى حكم تطور طرائق كتابة المقالة من اتجاه تقليدى، دعائى تقريبًا، محدود الاهتمامات، إلى اتجاهات أخرى متنوعة، تميل فى أغلبها - كما لاحظ د. أحمد هيكل - إلى «الموضوعية فى الأغراض، والديموقراطية فى الأسلوب»(١)، وخلال «الأطوار» التى استخلصها د. يوسف نجم من تطور تاريخ المقالة فى الأدب العربى الحديث، و«المدارس» التى عرفتها المقالة العربية، منذ نشأتها فى بداية القرن التاسع عشر حتى استقرت فنًا راسخًا مع بداية القرن العشرين (وقد أشرنا إلى هذه الأطوار فى تناولنا لتاريخ المقال بالوحدة الثانية)، يمكن أن نلاحظ تغيرات على مستويات عدة فى أساليب كتابة المقالة، وفى توجهاتها. وقد كان من الطبيعى أن تتم هذه التغيرات لأسباب وعوامل شتى، بعضها يرتبط بما هو موضوعى، خاص بالسياق الذى تكتب فيه المقالات، وهو سياق زمنى، ثقافى، اجتماعى وسياسى، جماعى وعام فى نهاية الأمر، وبعضها يتعلق بتجارب كتاب المقالات أنفسهم، أى بمغامراتهم الفنية وذائقاتهم الشخصية وقدراتهم، أو مواهبهم ، وكلها تجارب فردية، خاصة، بالطبع.

وإذن، فتغير أساليب كتابة لا يمكن عزله عن الذائقة الجمالية السائدة، التى تشبه نسقًا، أو نموذجًا إرشاديًا Paradigm (بمفهوم توماس كون)(٢) قائمًا فى فترة من الفترات، وقد يتغير من فترة لأخرى. وتتحول هذه الذائقة الجمالية إلى ما يشبه «أفق توقعات» قائم لدى القراء أو المتلقين (كما يرى بعض أصحاب نظرية القراءة أو الاستقبال)(٣)، يسلمون به ويتفقون عليه، إلى أن تقوم مغامرات الكتاب - «باختبار» أو «باختراق» هذا الأفق، وتجاوزه، كى تصوغ أفقًا آخر جديداً. والأمر

---

(١) انظر: د. أحمد هيكل (تطور الأدب الحديث فى مصر)، ص٧٢.

(٢) انظر كتابه (بنية الثورات العلمية)، ترجمة شوقى جلال، سلسلة (عالم المعرفة)، الكويت، ١٩٩٢، ص١٢ وص٨٣ وما بعدها..

(٣) راجع، مثلاً، بعض الكتب الخاصة بهذه النظرية، ومنها - فى الترجمات العربية: فولفجانج إيزر (فعل القراءة)، چين ب تومبكنز [تحرير]: (نقد استجابة القارئ). وقد صدر الكتابان عن المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، ١٩٩٩ و ٢٠٠٠.

الملاحظ هنا، بهذا المعنى، أن مغامرات كتاب المقالة العربية، خلال القرنين الماضيين، في استجاباتها لضرورات التعبير الأكثر سهولة وبساطة وقدرة على التوصيل، استطاعت أن تحرر أساليب الكتابة من الألفاظ القديمة التى باتت تعبيراً عن علاقات وعوالم قديمة منتهية، وأن تبحث عن «ألفاظ حضارة» جديدة؛ تعبر عن الأشياء الجديدة المستحدثة[1]، كما استطاعت أن تحرر هذه الكتابة من موروث البلاغة التقليدية الذى كان يكبلها، والذى وضح فى المرحلة الأولى من كتابة المقالة، ثم استطاعت مغامرات الكتاب هذه - شيئًا فشيئًا - أن تقدم «علامات» على تجارب متفردة، أصبح بإمكاننا - الآن - أن نرى فيها أساليب متمايزة.

فى هذا الحيز، يمكن أن نشير إلى ملامح عدة تعبر عن هذه العلامات على طريق تطور أساليب كتابة المقالة العربية. وسوف نتوقف عند بعض الأسماء فى التقسيم الذى صاغه د. محمد يوسف نجم فى تحديد أطوار المقالة العربية، والذى أشرنا إليه من قبل .

الطور الأول - المحاولات الأولى :

يلاحظ فى أسلوب رفاعة الطهطاوى فى «الوقائع المصرية» التى كان يحررها محاولة واضحة لتطويع اللغة العربية للتعبير عن متغيرات جديدة. وفى الفصل الأدبى المعنون «تمهيد» [انظر النماذج - نموذج رقم ٣]، يلاحظ انطلاق رفاعة الطهطاوى من موقع الواعظ، أو المعلم، الذى يشرح لقرائه بعض الجوانب الوطنية[2]، وهو موقف يتسق والموقف «الإحيائى» التعليمى الذى ساد خلال فترة كتابة المقالة وعقبها بوجه عام. ورفاعة فى هذه المقالة يعنى بأسلوبه عناية واضحة (تتجاوز، كما لاحظ د. عبداللطيف حمزة، تلك العناية التى نجدها فى «الأخبار» الصحفية التى كان يحررها[3]، مما يبين أنه كان يعى الفارق بين كتابة خبر صحفى

(١) راجع: د. محمد مندور، المرجع المذكور، ص١٩٠.
(٢) راجع: د. عبد اللطيف حمزة، المرجع المذكور، ص١٣٨.
(٣) انظر: المرجع السابق، ص١٣٩.

وكتابة «مقالة»). وجزء من هذه العناية لا يتناقض و«طريقة المتأدبين» في عصر رفاعة، ولا يخرج عن التقاليد المرعية في الكتابة النثرية الأدبية، وإن كان متحرراً - إلى حد واضح - من التزام السجع.

وبجانب ذلك نلاحظ محاولة للاجتهاد في تعريب بعض المصطلحات الأجنبية (مثل قوله: البوليتيقاو البوليتيقى - الغازيتات - أرستقراطية - مونارخية [واحدة أو أحادية الحاكم] .. إلخ).

وجزء من هذه السمات التي نجدها في أسلوب مقالة رفاعة الطهطاوى، نجده - مع بعض الاختلاف - في أسلوب مقالات تلميذه عبدالله أبي السعود الذي دفعه الخديو إسماعيل إلى إنشاء جريدة «وادي النيل» عام ١٨٦٦، وكانت أول جريدة «شعبية» - إلى حدٍ ما - مما أتاح لعبدالله أبي السعود هامشًا لحرية التعبير والاختلاف - الجزئي بالطبع - مع سياسات الحكومة. ولكن الغريب أن عبدالله أبا السعود، في كتابته، كان أقل تحرراً على مستوى الميل لاستخدام السجع، من أستاذه رفاعة الطهطاوي.

ولكن هذا الاختلاف يصبح مفهومًا إذا لاحظنا أن رفاعة كان في تحرره من السجع، إلى حد كبير، يمثل استثناء على مستوى الكتابة السائدة في عصره، ربما بحكم المادة العلمية التي كان يحتفي بها دائمًا في جريدته، وأيضًا بسبب تجربة سفره واتصاله اللصيق بالصحافة الفرنسية[1] (وليس فقط بسبب تجربته في الترجمة، فقد كان عبدالله أبو السعود مترجمًا أيضًا). وفي النص الذي نجده لعبدالله أبي السعود في النماذج [الوحدة السادسة، النموذج رقم ٤]، والذي نشرته له جريدة «وادي النيل» (العدد الأول من السنة الرابعة - ٣ محرم سنة ١٢٨٧)، تحت عنوان «حوادث أدبية سعيدة، وممارسات عربية جديدة»، نلاحظ ما أشرنا إليه من توسع في استخدام السجع، واستخدام مفردات وتشبيهات مستمدة من الحياة العربية القديمة، ومن ذائقة شبه تقليدية بوجه عام.

(١) راجع: د. عبداللطيف حمزة، المرجع المذكور، ص ص١٦٥، ١٦٦.

الطور الثانى ـ الدعوة للإصلاح :

تأثر كتاب هذا الطور بدعوة الأفغانى الإصلاحية، التى سبقت الثورة العرابية. ومن كتاب هذا الطور ـ كما عرفنا ـ سليم النقاش، وسعيد البستانى، وعبدالله النديم، ومحمد عبده، وإبراهيم المويلحى. وقد تحرر هؤلاء، بدرجة أكبر، من قيود السجع والبلاغة، كما أشرنا. ويمكن أن نتوقف، هنا، عند نموذج للشيخ محمد عبده، نشره تحت عنوان «خطأ العقلاء» [انظر النماذج، نموذج رقم ٥]. والواضح فى هذا النموذج أن الهدف الإصلاحى واضح فى المقالة، ويترتب على ذلك سعى إلى «توصيل» هذا الهدف، مما يجعل سمات مثل «البساطة»، و«التدفق» و«المنطقية» جزءاً من سمات كتابة هذا المقال. وفى محاولة الكاتب لتحديد أفكاره، وترتيبها، اعتمد اعتماداً أساسيًا على الجمل القصيرة، واستخدم علامات الترقيم استخدامًا مناسبًا.

الطور الثالث ـ طلائع المدرسة الحديثة :

ارتبط بفترة الاحتلال، والنزعة الوطنية، وتأثرت كتابة المقالة فى هذا الطور بمحاولات طرح أفكار بعض الأحزاب مثل «الحزب الوطنى» وحزب الإصلاح. من كتاب هذا الطور، كما عرفنا، على يوسف، مصطفى كامل، أحمد لطفى السيد. وقد كان من ملامح أسلوب كتابة المقالة، فى هذا الطور، كما عرفنا أيضًا، التحرر الكامل من قيد البلاغة، والمزيد من الحرية والبساطة، والاهتمام بالأفكار والسعى إلى «إقناع» القارئ بها، بجانب الصبغة السياسية الواضحة فى بعض المقالات، واتصل بهذا حمل لواء العلم والدعوة إلى التيارات الأدبية الجديدة(١).

الطور الرابع ـ المدرسة الحديثة :

وهى المدرسة التى ارتبطت بثورة ١٩١٩ وقد عرفنا أن من كتاب المقالات فى هذا الطور (بجانب أسماء سابقة من الطور السابق): د. محمد حسين هيكل، طه حسين، إبراهيم المازنى، عباس العقاد، يحيى حقى، عبدالعزيز البشرى،

---

(١) راجع د. محمد يوسف نجم، المرجع المذكور، ص٦٧.

توفيق الحكيم. ومع هذه المدرسة (بجانب سماتها المشتركة المتمثلة في المزيد من التركيز على الدقة العلمية، والميل إلى بث الثقافة العامة، والعناية بالأسلوب الأدبي)[١]، وضح ـ بدرجة أكبر ـ التمايز في أساليب الكتابة بين الكتاب المختلفين، بحيث غدا لكل كاتب من الكتاب، تقريبًا، سمات فنية خاصة به، بل غدت بعض مقالات هؤلاء الكتاب تمثيلات لاتجاهات متنوعة في كتابة المقالة الفنية.

ويمكن أن نشير هنا، بسرعة، إلى أهم الملامح المرتبطة بأساليب بعض هؤلاء الكتاب:

طه حسين:

يعد طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) ـ كما هو معروف ـ واحداً من أهم كتاب النثر العربي في العصر الحديث كله، وهو ـ مع تعدد أدواره ـ قدم إسهامًا واضحًا في النهوض بفن المقالة العربية، على اختلاف ألوانها وضروبها[٢]، وقد قام بدور كبير في قيادة هذا الفن نحو بلاغة جديدة، تفيد من أفضل ما قدمه التراث العربي والإنساني، وتبحث ـ في الوقت نفسه ـ عن ملامح خاصة معبرة عن الحياة المصرية والعربية، في الفترة التي عاش فيها طه حسين. وعلى الرغم من السمات التي باتت جزءاً من أسلوب معروف لطه حسين (الترسل، الترادف، الإيقاع الموسيقي، التصوير المتتابع القائم على تقديم المشاهد المتتابعة[٣]، التنويع على ترديد بعض الجمل، التنوع والوفرة في استخدام حروف العطف والجر، الحرص على توجيه الحديث إلى مخاطب حميم..) على الرغم من هذه السمات فإن تجربة طه حسين المتنوعة، في خوض ميادين متباينة للكتابة، وفي تقديم نتاج من فن المقالة ينتمي إلى ألوانها وأنواعها كافة، تقريبًا، تجعل ـ هذه التجربة ـ هناك، فيما كتب طه حسين من مقالات، أشكالاً من التباين من مقالة لأخرى، ومن مجموعة من المقالات إلى

(١) راجع د. محمد يوسف نجم، المرجع المذكور، ص٧٠.
(٢) انظر كتاب د. عبدالعزيز شرف، سبق ذكره، ص١٥ وما بعدها.
(٣) انظر توصيف د. أحمد هيكل لطريقة «التصوير المتتابع» هذه في كتابه المشار إليه ص٣٧٩ وما بعدها.

مجموعة أخرى.

والمثال الذى نسوقه لطه حسين [انظر نماذج الكتاب - النموذج رقم ٦] يفصح عن تفكير منظم، وقدرة على الجدال، واستخدام موظف للغة، وحس سخرية هادئ، غير مستهزئ، ومقدرة بارزة - فى النهاية - على توظيف الأدوات الفنية المتنوعة للنفاذ إلى عقل القارئ، كى يستميله الكاتب إلى رأيه هو، ويجعله يشاركه اختلافه مع من يختلف معه.

إبراهيم المازنى:

وإبراهيم عبدالقادر المازنى (١٨٩٠ - ١٩٤٩) من كتاب المقالة المهمين، الذين استطاعوا أن يصلوا إلى صيغة فنية خاصة بهم، مميزة، وقادرة على النفاذ إلى القارئ. ويطلق د. أحمد هيكل على طريقة المازنى «طريقة الأداء المصرى»، لأن المازنى «يميل فى أسلوبه إلى أن يؤدى مشاعره وأحاسيسه وأفكاره وانطباعاته بروح مصرية، وبلغة فيها ظلال لغة المصريين. فهو يميل إلى الدعابة والسخرية وإبراز المفارقات، مما عرفت به الروح المصرية فى تناولها للأشياء»(١). ويضاف إلى هذه السمات حرص المازنى، فى تجربته كلها، على البحث عن مفردات حية، بعيدة عن اللغة القاموسية القديمة المهجورة، مما يقارب - على مستوى المفردات - بين لغته ولغة الحياة اليومية، كما يضاف إلى هذه السمات قدرة المازنى على نفى المسافات بينه وبين قارئه، ليس فقط عن طريق الاهتمام بالخطاب القائم بينهما، بل أيضًا - وهذا هو الأهم - عن طريق الصورة التى يطرحها المازنى عن نفسه لقارئه، وهى صورة تجعل المازنى إنسانًا أليفًا، متواضعًا، بسيطًا، قادراً على السخرية من نفسه كما هو قادر على السخرية من أفراد كثيرين، بمن فيهم القارئ نفسه. وفى هذا السياق يرى د. مصطفى ناصف أن المازنى «يلعب بالمتناقضات. يوقر القارئ ويستخف به استخفافًا مقبولاً»(٢).

---

(١) انظر: (تطور الأدب الحديث فى مصر)، ص٣٩٣.

(٢) انظر: د. مصطفى ناطف: (اللغة والبلاغة والميلاد الجديد)، ص٢٥.

إن حس السخرية عند المازنى من أثمن ما يميز كتابته، والسخرية عنده تنطوى على قدر من العمق، أو تنبنى على شىء من التأمل. وقد أشار المازنى إلى تأثره بأسلوب الكاتب الأمريكى الساخر مارك توين (٨٣٥- ١٩١٠)، وأتت بعض صور مقالاته فى كتابه (صندوق الدنيا) «على نسق ما كتب مارك توين»(١). وسخرية المازنى تقوم على عنصرين أساسيين: «العنصر الأول يتمثل فى المبالغة والتهويل فى وصف الأشياء والناس وتجسيم نواحى الشذوذ كفن الكاريكاتير، والعنصر الثانى يتمثل فى مزاجه الشخصى»(٢) الذى كان يجعله ينحو منحى مرحا. ويظل لأسلوب المازنى المرح هذا تفرده الخاص، المتمثل فى نبرة «البوح» التى تضفى على ما يكتب المازنى قيمة أكبر من محض المقدرة على رسم الابتسامة على وجه قارئه. ويمكن أن نقرأ النموذج الذى نسوقه للمازنى [انظر النموذج رقم ٨] لنلاحظ بعض هذه السمات فى أسلوبه.

عباس محمود العقاد:

وعباس محمود العقاد (١٨٨٩-١٩٦٤) يمثل أسلوبه الوجه الآخر، النقيض، من أسلوب المازنى. ويلمح د. محمد يوسف نجم إلى هذا الاختلاف بين العقاد والمازنى اللذين كانا صديقين على ما كان بينهما من تناقض فى تناول الحياة والتعبير عنها: «والعقاد كاتب متجهم، ذو طبيعة جدية، يكتب كمن يحمل التاريخ على كاهله (...) لا يعبث بموضوعه ولا يحيله إلى مهرجان من السخرية والضحك، يعيش فى برجه العاجى، ويرود آفاقًا سامية نبيلة ولا يتدنى إلى العادى من مشكلات الحياة اليومية»(٣). وهذه الملامح، إذ فصلناها فى أسلوب العقاد، سنجد تجسيداً لها يتمثل فى حرص واضح على استخدام ألفاظ بعينها، تبدو - فى جانب منها - قديمة ثقيلة مهجورة غير شائعة، بعيدة عن لغة الحياة اليومية، مع استخدام بعض التراكيب - التشبيهات والاستعارات - المستمدة من حياة سابقة، منقضية،

(١) راجع: د. ربيعى عبدالخالق، (فن السيرة الذاتية)، ص٢٠٤.
(٢) المرجع نفسه، ص ص٢١١، ٢١٢.
(٣) د. محمد يوسف نجم، (فن المقالة)، ص٨٥.

سواء كانت هذه الحياة هي حياة العرب القدماء أو هي حياة الموروث الذي قدموه، وبجانب ذلك نجد مسافة مفترضة، ليست قصيرة بحال من الأحوال، تفصل بين الكاتب والقارئ، حتى في مواقف يمكن أن تستدعي التقارب والبوح.

مع ذلك كله، فالعقاد - فيما يرى بعض الباحثين - امتاز أسلوبه بجوانب مهمة، تتصل بالحرص على الدقة والإحكام، وطريقته - فيما يتصورها د. أحمد هيكل - هي «طريقة التعبير المحكم»، وهي طريقة لا تهتم بالإطار، ولا تتزيد، وأحيانًا يشوبها الغموض أو الجفاف لطول العبارات، ومن سمات هذه الطريقة «الميل إلى التفصيلات المنطقية لا اللغوية، واستخدام المقابلات العقلية لا البديعية»[1]. ويمكن أن ننظر إلى النموذج الخاص بالعقاد [نموذج رقم ٧] لنستكشف هذه السمات.

عبد العزيز البشري:

أما عبدالعزيز البشري (١٨٨٦-١٩٤٣) فهو من أهم كتاب المقال الساخر في النصف الأول من القرن العشرين، وقد جاوز سخرية المازني إلى شكل لاذع، وسخرية مرّة أحيانًا، ودرجة من التهكم واضحة، وقد مال في مقالاته [انظر النموذج رقم ٩] إلى استخدام بعض التراكيب والمفردات العامية، كجزء من الاهتمام بقطاع بعينه من القراء، أكبر حجمًا من القراء المثقفين المتخصصين، (وهذا الاستخدام - وربما هذا الاهتمام أيضًا - هما ما نجد امتداداً لهما في مقالات الكاتب الساخر محمود السعدني - انظر النموذج الذي نسوقه له، رقم ١٢ - ولاحظ أنه يتجه بحس السخرية وجهة كاريكاتورية).

في كتابات عبدالعزيز البشري، بوجه عام، اهتمام بالتقاط مواقف تتصل بالحياة الاجتماعية، ومحاولة لتحليلها أو للتعليق عليها من منظوره الساخر، انطلاقا - على الأرجح - من تركيز على البعد «الجماعي» - وليس الفردي - في هذه المواقف، فيما يرى طه حسين، الذي أكد - في عام ١٩٤٧ عقب وفاة البشري - أن هذه المواقف،

(١) د. أحمد هيكل (تطور الأدب الحديث في مصر)، ص ص٣٨٣، ٣٨٤.

أيضًا، تقدم فى النهاية «صورة كاملة شاملة دقيقة لحياة مصرية ذهب أكثرها وبقى أقلها، ولحياة مصرية جديدة ناشئة لم يتم تكوينها بعد، ولكن عبدالعزيز [البشرى] سبق بذكائه النافذ وملاحظته الدقيقة إلى التنبؤ بحقائقها وبما سيختلف عليها من الأطوار»[١].

يحيى حقى:

يحيى حقى صاحب تجربة خاصة فى كتابة المقالة، اختار أن ينشر جزءاً كبيراً من مقالاته فى صحف ومجلات غير واسعة الانتشار (منها «التعاون» و«المساء»)، واختار أن يكتبها بطريقة حميمة لا تصل لكل قارئ، ولكنه - مع ذلك - ربط هذه المقالات باهتمامات متنوعة بفنون عدة (مثل: السينما، والعمارة، والموسيقى، والفن التشكيلى، والأدب)، كما بث فى هذه المقالات لغة خاصة، مثيرة للانتباه، قائمة على نبرة من نبرات البوح الحميم، المؤدب (كما يليق برجل من رجال السلك الدبلوماسى!)، لا تخلو - مع ذلك كله - من إحساس بحياة متجددة، تكتسبها من حرص على اكتشاف واقتناص المفردات الطازجة العامية الفصيحة فى نفس الوقت، وصياغة تراكيب فصيحة موازية للتراكيب العامية الشائعة[٢]، والاستشهادات بالأمثال الشعبية الدارجة، بحيث يغدو أسلوب يحيى حقى - فى النهاية - أسلوبًا حيًا، قائمًا على نوع من الخطاب الحميم، المحلى، شعبى الطابع، المثقف المهذب مع ذلك، المشبع بنبرة من الود، والحنو، على ما ومن يكتب عنه، ومن الود والحنو على القارئ أيضًا، كما أن هذا الأسلوب يبدو كذلك محافظًا على أصول مرعية وتقاليد تضرب بجذورها فى زمن قديم ممتد، ولكن غير رسمى بحال من الأحوال.

---

(١) انظر مقدمة طه حسين لكتاب عبدالعزيز البشرى (قطوف)، ص١٩.

(٢) كان هذا حلاً من الحلول التى طرحت لمشكلة المسافة المتزايدة بين «الفصحى» و«العامية»، ولعله من الحلول الممتازة.

عن هذه المشكلة انظر: أمين الخولى (فن القول)، ص ١١٢ وما بعدها.

في مقالاته اختار يحيى حقي، أيضًا، نوعًا من أنواع التكثيف (وأغلب مقالاته تتسم بالقصر النسبي)، كما حرص على أن يفيد من التقنيات السردية والقصصية المتنوعة (وهو حكاء بارع في بعض مقالاته، كما هو في قصصه القصيرة ورواياته)، وبجانب هذا الحرص الذي يشيع أثره في مقالات يحيى حقي، بوجه عام، نجده في بعض مقالاته يختار شكل «اللوحة القلمية» الذي يقدم من خلاله شخصية من الشخصيات التي عرفها، وقد أعيد نشر هذه اللوحات، عن بعض الشخصيات، في كتابه (ناس في الظل) وكتابه (عطر الأحباب)، ويمكن أن نقرأ ما كتبه يحيى حقي عن المازني [انظر النموذج رقم ١٠] ونلاحظ كيف التقط يحيى حقي موقفًا خاصًا جمعه والمازني، وكيف قدم هذا الموقف، الدال، بلغته الأثيرة وأسلوبه الخاص.

المقالة العربية: كتّاب أحدث:

خلال العقود الأربعة الأخيرة من القرن العشرين، بعد تجارب الكتاب السابقة التي أشرنا إليها، طرحت في كتابة المقالة المصرية والعربية أسماء أخرى جديدة، بعضها كان استمراراً للاتجاهات السابقة في كتابة المقالة، وبعضها مثّل اتجاهاً جديداً، أو - على الأقل - سعى إلى أن يضيف إلى التقاليد الفنية المتعارف عليها، كما تبلورت في الاتجاهات السابقة، أساليب وتقنيات جديدة.

إن أسماء مثل: د. زكي نجيب محمود، د. عبدالقادر القط، يوسف إدريس، سامي خشبة، محمد حسنين هيكل، فاروق عبدالقادر، محمود أمين العالم، رجاء النقاش، د. لويس عوض، د. أنور عبدالملك، أحمد عبدالمعطي حجازي، د. محمد برادة، محمود درويش، سعدي يوسف، د. جلال أمين، حسين أحمد أمين، د. مصطفى سويف، د. محمد المخزنجي، د. يحيى الرخاوي، د. إلياس خوري، وكثيرون غير هؤلاء، كلهم قدموا إسهامات كبيرة في فن المقالة المصرية والعربية، وبعض هذه الأسماء قدم تصورات مهمة على مستوى «التنظير» لفن المقالة (من أهم هذه التصورات ما طرحه د. زكي نجيب محمود في كتابه «جنة العبيط» الذي

أشرنا إليه). ويصعب، هنا، التوقف عند نتاج هؤلاء الكتاب، ولكن يمكن ـ فحسب ـ الإشارة إلى أن هذا النتاج يطرح على «حدود» و«تقاليد» فن المقالة أسئلة جديدة، وربما يفرض على هذه الحدود ضرورة إعادة النظر فى بعض مسلماتها. فجزء كبير من هذا النتاج يجاوز التقنيات الفنية والسمات المرتبطة بلون أو بنوع واحد من ألوان المقالة أو أنواعها إلى تقنيات وسمات أخرى، بل إن جزءاً آخر من هذا النتاج يتخطى تقاليد النثر، بوجه عام، إلى تمثل التقاليد الشعرية، فينهض على لغة نثرية شعرية معًا (كما هو الحال فى بعض المقالات التى كتبها كل من: محمود درويش وسعدى يوسف ـ انظر النموذجين ١٦ و١٧ بالوحدة السادسة)، فضلاً عن أن جزءاً آخر من هذا النتاج يمزج، مزجًا فريداً، بين تقنيات الأدب وتقنيات فنون أخرى، حيث نجد اعتماد مبدأ «المونتاج» السينمائى، مثلاً، وقد تم تمثّله أدبيًا، بحيث يتم استبعاد الكثير من التفاصيل فى اللغة الأدبية المستخدمة فى بعض المقالات (ومنها بعض مقالات د. محمد المخزنجى، د. إلياس خورى، د. محمد برادة).. وهكذا.

وبهذا المعنى، فإن جزءاً من هذا النتاج الجديد، لهذه الأسماء وغيرها من كتاب المقالة العربية المعاصرة، يطرح أسئلة شتى حول القواعد المتعارفة لفن المقالة. وهذه الأسئلة، وغيرها، تمثل قضايا إشكالية فى فن المقالة، يمكن أن نتوقف عندها فى الوحدة التالية.

الملخص



* مر تطور المقالة العربية بأربعة أطوار:

- الطور الأول - المحاولات الأولى على يد رفاعة رافع الطهطاوى.
- الطور الثانى - الدعوة للإصلاح على يد الأفغانى ، وظهر من كتاب هذا الطور سليم النقاش، وسعيد البستانى ، وعبد الله النديم ، ومحمد عبده ، وإبراهيم المويلحى.
- الطور الثالث - طلائع المدرسة الحديثة ويمثلهم على يوسف ، مصطفى كامل ، وأحمد لطفى السيد ، المازنى ، عباس محمود العقاد ، يحيى حقى ، عبد العزيز البشرى ، وتوفيق الحكيم.

* كان لمقالات طه حسين ، المازنى ، العقاد ، البشرى ، حقى ملامح مرتبطة بأسلوب كل منهم ، بحيث تميز كل واحد منهم عن الآخر.

* من أصحاب المقالات العربية المحدثين : زكى نجيب محمود ، عبد القادر القط ، يوسف إدريس ، سامى خشبة ، محمد حسنين هيكل ، فاروق عبد القادر ، محمود أمين العالم ، رجاء النقاش ، لويس عوض ، أنور عبد الملك ، أحمد عبد المعطى حجازى ، محمد برادة ، محمود درويش ، سعدى يوسف ، جلال أمين ، حسين أحمد أمين ، مصطفى سويف ، محمد المخزنجى ، يحيى الرخاوى، وإلياس خورى.

[?] الأسئلة

- ما أهم العوامل التى ساعدت على تطور أساليب المقالة العربية خلال العقود الأولى من القرن العشرين؟

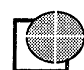
- من خلال النماذج الواردة بالوحدة السادسة، اكتب ما تراه حول أهم السمات الأسلوبية عند كل من:

* رفاعة الطهطاوى.
* محمد عبده.
* طه حسين.
* إبراهيم المازنى.
* عباس العقاد.
* عبدالعزيز البشرى.
* يحيى حقى.

(أجب مستعيناً بما ذكرناه فى هذه الوحدة، محاولاً تقديم اجتهادك الخاص).

الوحدة الخامسة

فن المقالة: تساؤلات وقضايا



الوحدة الخامسة

فن المقالة : تساؤلات وقضايا

الأهداف :

بعد دراسة هذه الوحدة يكون كل طالب وطالبة قادرا على أن :

١- يناقش المقالة : قضية ثوابت الفن.

٢- يوضح بناء المقالة : قضية معنى النظام.

٣- يناقش فكرة نبرة السخط كشرط من شروط المقالة.

٤- يحدد أبعاد قضية لغة المقالة.

٥- يبين سمات المقالة الجيدة بصفتها رسالة اتصالية.

٦- يناقش سياق النشر فى المقالة.

العناصر :

- المقالة : قضية ثوابت الفن.
- بناء المقالة : قضية معنى النظام.
- من شروط المقالة : نبرة السخط.
- افتراض لغة المقالة : النثر والشعر.
- قارئ المقالة : الوصول والتوصيل.
- سياق النشر : تحولات المقالة.

الوحدة الخامسة

فن المقالة : تساؤلات وقضايا

أشرنا من قبل، إشارات سريعة، إلى بعض المشكلات أو التساؤلات أو القضايا الإشكالية، التى تحيط بفن المقالة، وكان من هذه الإشارات السريعة ما يتعلق بمشكلة تعريف المقالة (راجع الوحدة الأولى)، وهى مشكلة تعبر - فى جوهرها - عن مرونة شكل المقالة وحراكه، كما كان من هذه الإشارات السريعة ما يتصل أحيانًا بانداياح المسافة التى تمايز بين ما هو «ذاتى» وما هو «موضوعى»، على مستوى توجه علاقة المقالة بذات كاتبها أو بالعالم الخارجى (انظر الوحدة الثالثة «أنواع المقالة»)، وأخيراً كان من هذه الإشارات السريعة، ما يرتبط بدرجة وضوح الخطوط الفاصلة، التى يمكن أن تمثل حدوداً قاطعة بين أنواع أو ألوان المقالة نفسها، حيث يمكن للمقالة الواحدة أن تنتمى إلى أكثر من نوع أو لون فنى (راجع الوحدة الثالثة أيضًا).

نتوقف الآن، فى هذه الوحدة، عند بعض التساؤلات والقضايا الإشكالية الأخرى، التى يصعب الاتفاق حولها أو الوصول إلى إجابة واحدة نهائية عنها. وهذه التساؤلات والقضايا مطروحة حول بعض العناصر فى «فن» المقالة من حيث ثوابته ومتغيراته (وهى، بهذا المعنى، مطروحة حول كل فن متجدد أو متغير أو متحول باستمرار)، كما أنها مطروحة حول ملابسات تفاعل هذا «الفن» مع «جمهوره» المفترض، وحول تغير سياقات وإمكانات «توصيل» هذا الفن أو - على الأقل - إمكانات «وصوله» - إلى قارئه المحدد أو غير المحدد، «الفعلى» أو «المحتمل».. إلخ.

المقالة: قضية ثوابت الفن:

المقالة فن مراوغ. هذه حقيقة صاحبت فن المقالة ربما خلال تاريخها كله؛ وألقت بثقلها على كل محاولة لرصد ملامح فنية، معيارية ومحددة، متفق عليها، يمكن أن تمثل أساسًا ثابتًا لكل مقالة «ممتازة»، كما مثلت - هذه الحقيقة - عقبة حقيقية أمام كل محاولة للاتفاق حول أسس البناء الفنى النموذجى للمقالة «المثال».

فى المقالة العربية مثلاً، يمكن أن يطرح مثل هذا السؤال: ما الذى يجمع بين ملامح البناء والسمات الفنية فى المقالات التى كان ينشرها عبدالله أبو السعود، مثلاً، فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر، فى جريدة «وادى النيل»، المصرية، وملامح البناء والسمات الفنية فى المقالات التى ينشرها، الآن، أحمد عبدالمعطى حجازى فى جريدة «الأهرام»، المصرية أيضًا؟

ثم، ما الذى يجمع بين قارئ مقالات «وادى النيل» وقارئ مقالات «الأهرام»؟

ربما كانت هناك أوجه اتفاق كثيرة، قائمة، بين السمات والملامح هذه وتلك، وبين هذا القارئ وذاك. ولكن المؤكد، أيضًا، أن هناك أوجه اختلاف كثيرة، قائمة، بين هذه المقالة وتلك؛ بين هذا القارئ وذاك.

وإذن، ففى المجتمع الواحد، خلال أقل من قرن ونصف من الزمن، جرت مياه كثيرة فى النهر، غيرت من السمات والملامح المشتركة القائمة بين مقالة ومقالة، وبين كاتب وكاتب، وبين جمهور وجمهور. دعنا من الاختلافات القائمة، دائمًا أو غالبًا، بين الكاتب والكتاب الآخرين فى العصر الواحد، ودعنا من الاختلافات التى يمكن أن تقوم بين المقالة والمقالات الأخرى فى نتاج الكاتب الواحد!

ما «المشترك»، إذن، فى مكونات فن المقالة وفى ملابسات تلقيها، وما «المختلف» فى هذه المكونات وهذه الملابسات؟ ما الثابت وما المتغير؟

يمكن أن يثار هذا السؤال، مرات متعددة، بهذا المعنى العام، كما يمكن أن

يشار، مرات متعددة أيضًا، على مستويات جزئية تتعلق ببناء المقالة، وبشروط النبرة السائدة فيها، وبلغتها، وبكيفية «توصيلها» أو «وصولها» إلى قارئها، وبقارئها نفسه، وبتحولاتها فى سياقات النشر المتنوعة.. إلخ، ويمكن هنا أن نشير فيما يلى إلى بعض القضايا التى تتعلق بهذه الجوانب.

بناء المقالة: قضية معنى النظام :

فى تناول بعض النقاد لفن المقالة نلاحظ عدداً من الإشارات إلى «المقالة على أصح صورها» و«المقالة بمعناها الصحيح»[١]، كما يمكن أن نجد محاولات لوضع «قواعد» تحدد أبعاد هذه الصورة الصحيحة أو هذا المعنى الصحيح، وأغلب هذه «القواعد» يتطرق إلى بناء المقالة، من ناحية، وإلى أسلوبها، من ناحية ثانية، وإلى علاقتها بقارئها، من ناحية ثالثة.

على مستوى بناء المقالة يركز أغلب هذه المحاولات «التقعيدية» على فكرة التدفق، أو العفوية، أو النظام الذى يبدو - لفرط تلقائيته - كأنه بلا نظام. وقد بدأت هذه الفكرة مع الناقد الإنجليزى الدكتور جونسون الذى أكد أن المقالة «لا ينبغى أن يكون لها ضابط من نظام. هى قطعة لا تجرى على نسق معلوم»[٢]، ثم تابع عدد من الباحثين العرب الذين تناولوا فن المقالة هذه الفكرة؛ أكدها د. عبداللطيف حمزة: «من العبث أن نرسم للمقالة الصحفية نظامًا خاصًا، أو نضع لها إطاراً معينًا»[٣]، ثم أكدها د. زكى نجيب محمود: «ليس للمقالة الأدبية، ولا ينبغى أن يكون لها، نقط ولا تبويب ولا تنظيم»[٤].

هذه الفكرة، التى تنتصر لعدم وجود بناء محدد لفن المقالة، تريد - فيما تريد - القول بأن كل مقالة فنية حقيقية لها تدفقها الخاص بها، بما يجعلها تتبع ترتيبًا

---

(١) انظر: د. زكى نجيب محمود (جنة العبيط)، ص١٢ و١٤ على التوالى.
(٢) راجع: د. يوسف نجم، المرجع المذكور، ص ص٩٣، ٩٤.
(٣) عبداللطيف حمزة، المرجع السابق، ص٢٤٧.
(٤) د. زكى نجيب محمود، المرجع السابق، ص١١.

خاصًا بها وحدها، وهو ترتيب مختلف عن ذلك الذى تتبعه أية مقالة أخرى، وليس معنى هذه الفكرة محاولة الدفاع عن «الفوضى» على الإطلاق (وقد استنتج د. ربيعى عبدالرحمن من فكرة دكتور چونسون هذه أن غياب النظام ربما يقود إلى معنى الفوضى، ثم بدأ يفند، ويعترض على، فكرة الفوضى هذه)[١].

مع ذلك، ففى كتابات أخرى عن فن المقالة، نجد محاولات لتحديد بعض العناصر «العامة» التى يمكن أن يتضمنها بناء المقالة. ومن هذه المحاولات ما يرى أن: «المقالة (...) تقوم على عنصرين رئيسيين: المادة والأسلوب (العبارة)، ولها بعد ذلك خطة أو أسلوب عقلى (...) وأما خطة المقالة Plan فهى أسلوبها المعنوى من حيث تقسيمه وترتيبه لتكون قضاياه متواصلة، بحيث تكون كل قضية نتيجة لما قبلها مقدمة لما بعدها (...) وهذه الخطة تقوم على المقدمة والعرض والختام»[٢]. ومثل هذه المحاولات، فى هذا الاتجاه، ترى أن المقالة ـ الذاتية خصوصًا ـ يمكن أن تنقسم إلى «عنصرين اثنين، هما: المضمون والقالب. والقالب بدوره ينقسم إلى قسمين هما: التصميم والأسلوب (...) وتصميم المقالة هو ذلك التصور البنائى للموضوع الذى يرهص بالنهاية منذ البداية ولا يرفع عينيه عنها. وهو فى أى جزء من الأجزاء، يلتفت إلى الأجزاء الأخرى، إلى أن تكشف العبارة الأخيرة عن كنه العبارة الأولى وتبرر وجودها»[٣].

إن هذا التحديد يشير إلى كيفية ما «لنمو» أجزاء المقالة فى اتجاه ما، ولترابط هذه الأجزاء ووحدتها، وهذا كله يمكن فهمه، ولكن علينا ملاحظة أنه ليست هناك كيفية واحدة يتحقق بها هذا «النمو»، أو هذا «الترابط» أو تنتج عنها هذه «الوحدة».

---

(١) انظر كتابه المذكور، ص ص٧٦، ٧٧.

(٢) انظر: أحمد الشايب: (الأسلوب ـ دراسة تحليلية بلاغية لأصول الأساليب الأدبية)، ص٩٤.

(٣) راجع: د. محمد يوسف نجم، المرجع المذكور، ص ص١١٩، ١٢٠.

وراجع أيضًا: د. ربيعى عبد الخالق (فن المقالة الذاتية) ص ص٧٣: ٧٥.

من شروط المقالة: نبرة السخط:

يرتبط بما سبق فكرة شاعت حول أن «شرط المقالة الأدبية أن يكون الأديب ناقمًا، وأن تكون النقمة خفيفة يشيع فيها لون باهت من التفكه الجميل»، وأن «السخط على الحياة القائمة فى هدوء وفكاهة (...) هو موضوع المقالة الأدبية»[(١)].

هذه الفكرة، فى جانب منها، تعبر عن تصور للموقف الذى يمكن ـ ويراه البعض: «ينبغى» ـ أن يبدأ منه الفن: الاختلاف مع الواقع القائم، أو النقمة على بعض الأوضاع القائمة فى هذا الواقع، والانطلاق من هذا الاختلاف أو هذه النقمة فى اتجاه محاولة تغيير هذا الواقع إلى واقع أفضل. وإذن فهذه فكرة تريد أن تقول إن هناك «موقفًا» يجب أن يتبناه كاتب المقالة، كما يجب أن يتبناه كل مبدع حقيقى، إزاء واقعه. وهذا قول يمكن تفهمه، وربما يمكن الاتفاق معه، بسهولة، ولكن ما يصعب تفهمه، وما لا يمكن الاتفاق معه، هو أن هناك صيغة وحيدة «يجب» أن يتحقق خلالها هذا «الموقف» من الواقع، وأن هذه الصيغة تتمثل فى تلك النبرة «الواحدة» التى يجب أن ينطلق منها كاتب المقالة، والتى تجمع بين «النقمة» و«السخرية». فالاختلاف مع أوضاع بعينها، والسعى إلى تغييرها عن طريق الفن، يمكن أن يتحققا بصيغ لا نهاية لها، وبأشكال لا سبيل لحصرها، و«بنبرات» لا حدّ لتنوعها.

افتراض لغة المقالة ـ النثر والشعر:

يفترض أن المقالة فن من الفنون النثرية، وأن لغتها ـ لذلك ـ تتسم بما تتسم به لغة النثر وليس اللغة الشعرية الخالصة. ولغة النثر، افتراضًا، هى اللغة الإشارية (التى تشير كل مفردة من مفرداتها إلى مدلول خارجى محدد). واللغة الإشارية لغة معيارية، متفق عليها، جماعية وشائعة وقابلة للفهم على مستوى واحد، مهما تزايدت أعداد الذين يتلقونها، كما أن هذه اللغة تُبقى على علاقات العالم الذى تتناوله. كما هى، وتوصلها كما هى، وتهتم بهذا التوصيل اهتمامًا أساسيًا. وطبعًا،

(١) راجع د. زكى نجيب محمود، المرجع المذكور، ص٩.

قد تتخطى اللغة النثرية «الفنية» بعض هذه الافتراضات، ولكن ليس إلى الحد الذى تصبح معه لغة شعرية.

واللغة الشعرية، افتراضًا أيضًا، هى لغة تومئ ولا تشير، تعبر ولا توصّل، توحى ولا تحدّد، فضلاً عن أنها لغة «خاصة»، تنطلق من ذات بعينها، وحالة بعينها، وترتبط بصياغات غير معيارية، غير متفق عليها، ولذلك فمعناها - إن كان لها معنى - يصل إلى القراء المتعددين بدرجات متفاوتة ومتنوعة (والقصيدة الواحدة قد تتعدد دلالاتها بتعدد قرائها، كما رأى قديما الشاعر الفرنسى مالارميه). وهذه اللغة الشعرية، فى النهاية، قد لا تشير إلى دافع خارجى متعين، على الإطلاق (إذ إن اهتمامها الأساسى ينصب على العالم الداخلى للمبدع) وربما تعيد هذه اللغة تشكيل علاقات هذا الواقع الخارجى، إذا أشارت إليه.

تنتمى لغة المقالة، إذن، إلى لغة النثر، حتى وإن كانت لغة النثر الفنى. وهى بذلك لا تعتمد - افتراضًا - اللغة الشعرية الخالصة. ولغة المقالة، إذن، افتراضًا أيضًا، يجب أن «تصل» إلى القراء على مستوى واحد أو متقارب من الفهم، وأن تهتم بأن تقدم لهم «معنى» يستوعبونه أيضًا على مستوى واحد أو متقارب من الاستيعاب. ولكن، خارج هذا الافتراض، فى نتاج المقالة أو ممارساتها الفعلية، يمكن ملاحظة أن بعض المقالات يجاوز هذه السمات الشائعة فى لغة النثر، فينهل من مجازات اللغة الشعرية وصورها، وربما من إيقاعها أيضًا، وأحيانًا يتم هذا «النهل» إلى درجة تتداخل معها - بقدر متكافئ - علاقات اللغة النثرية وعلاقات اللغة الشعرية [ولنلحظ هذا التداخل فى النموذجين (١٦) و(١٧) بالوحدة السادسة من هذا الكتاب، وهما لسعدى يوسف ومحمود درويش على التوالى].

إن هذا التداخل، فى جانب منه، يكشف «وهم» الاتفاق على سمات قاطعة تميز لغة المقالة، ومن ثم يكشف تعسف الفهم القائل بأن المقالة يجب أن تظل فنًا نثريًا خالصًا، كما أن هذا التداخل، فى النهاية، يشير إلى أن المقالة، من حيث هى «فن»، يمكن لممارساتها، أو لتحققاتها، أن تتخطى «الافتراضات» الموضوعة عنها، خصوصًا فى عصرنا هذا الذى يشهد كل يوم المزيد من تداخل الأنواع الأدبية.

قارئ المقالة: الوصول والتوصيل:

يتصل بالقضية السابقة - وعلى الرغم من نتيجتها - أن المقالة، باختلاف واضح عن فنون نثرية أخرى مثل القصة القصيرة والرواية، تظل أكثر اهتمامًا بالوصول إلى «قارئها»، مهما كانت لغتها، وذلك بحكم وسيلة نشرها الأساسية فى مجلات أو جرائد، تتوجه على نطاق واسع وعام، إلى قراء أكثر تنوعًا، على الأرجح، من قراء الكتاب. لذا، تظل لغة المقالة، حتى مع تمثلها لبعض العلاقات الشعرية، مهتمة ببعد «التوصيل» أو الوصول إلى القراء، كما تظل سمات مثل «الوضوح» و«السهولة» جزءًا من خصائص لغة المقالة «الجيدة»، لأن «الرسالة الاتصالية» - بالمعنى الإعلامى الجماهيرى[١]، تمثل جزءًا أساسيًا من سياق نشر المقالة، بشكل أو بآخر. وقد ألحّ عدد من الباحثين على فكرة «الوضوح» فى لغة المقالة، فرأى أحدهم أن «الصفة العامة لأسلوب المقالة هى الوضوح»[٢]، وأكد باحث ثان أن كاتب المقالة يجب أن يكون «سلس العبارة (...) قريب المأخذ، واضح الفكرة»[٣]، وألح باحث ثالث على أن المقالة «يجب» أن «تفهمها الطبقات الدنيا»[٤]. ويرتبط بهذا نوع من الاهتمام بفكرة «الإقناع» التى لها أثر كبير فى نشأة المقالة، وفى تطورها. وفكرة الإقناع هذه تقود، بدورها، إلى فكرة «الرأى» الذى يتبناه كاتب المقالة، ويريد الانتصار له، وجزء من هذا الانتصار يتمثل فى محاولة إذاعة هذا «الرأى»، أو «إقناع» الآخرين به، والعمل على تحقيق ذلك بكل السبل، بما فيها «تشويق» القارئ[٥] كى يكمل قراءة المقالة التى «يجب» أن «تصل» إليه و«تقنعه». وهذا كله يشير - فى النهاية - إلى أن «التوصيل» «يجب» أن يمثل جزءًا أساسيًا من «رسالة» المقالة أو من أهدافها، ومن ثم «يجب» أن يكون له حضور أو تأثير فى صياغتها.

---

(١) راجع د. عبدالعزيز شرف، المرجع المذكور، ص ص١١: ١٣.
(٢) أحمد الشايب (الأسلوب)، ص٩٥ وانظر أيضًا ص١٨٦ وما بعدها.
(٣) د. عبداللطيف حمزة، المرجع المذكور، ص٢٤٦.
(٤) د. شوقى ضيف، المرجع المذكور، ص١٨١.
(٥) راجع: د. عز الدين إسماعيل (الأدب وفنونه)، ص٢٣٧.

مع ذلك، ومع كل هذا التكرار لصيغة «يجب»، فإن قضية هذا التوصيل تثير تساؤلات كثيرة عن معناه، وعن الأطراف الأساسية المؤثرة فيه أو المتأثرة به، ومن أهم هذه الأطراف، بالطبع، «القارئ» نفسه، الذى تكتب المقالة لتصل إليه.

ما المقصود بهذا القارئ ؟ ما مجال ثقافته، وما حدود قدرته على التعمق فى أفكار بعينها ؟ وما المجال اللغوى الشائع الذى يتحرك فيه؛ يستوعب مفرداته وتراكيبه، دون صعوبة؟ ما مشكلات هذا القارئ، ما اهتماماته؟ ثم إلى أى حد يمكن أن يتحول هذا القارئ المحاط بهذه التساؤلات، الغامض أو غير المحدد، إلى صورة محددة لقارئ ما فى ذهن كاتب المقالة؟ أو إلى حد يصبح هذا القارئ الافتراضى «قارئًا ضمنيًا» يشار إليه بإشارات بعينها داخل نص المقالة [راجع الإشارات إلى قارئ بعينه، يخاطبه الكاتب، فى أغلب مقالات طه حسين مثلاً، ومنها مقالته التى تمثل النموذج رقم ٦ بالوحدة السادسة من هذا الكتاب]، وإلى أى حد، أيضًا، يمكن أن يختلف هذا القارئ الضمنى عن القارئ الفعلى الذى يقرأ المقالة؟

هذه الأسئلة كلها، وغيرها من الأسئلة التى يمكن أن تثار حول كيفيات «توصيل» المقالة إلى «قارئ» المقالة، وحول هوية هذا القارئ «الفعلى» أو «الضمنى» أو «المحتمل»[١]، تمثل، بدورها، جزءاً من القضايا التى ترتبط بفن المقالة، أكثر مما ترتبط بفنون نثرية أو أدبية أخرى. ومثل هذه الأسئلة، بالطبع، يمكن أن تختلف من «سياق» نشر إلى سياق نشر آخر. واختلاف سياق النشر يطرح، بدوره، تساؤلات أخرى، تمثل قضية أخرى.

---

(١) هناك مستويات وأنواع كثيرة تتعلق بـ«القارئ»، ومنها ما صاغه نور ثروب فراى (القارئ المثالى) وفولفجانج إيزر (القارئ الضمنى). ولا يعنينا هنا، من هذه المصطلحات التى تنتمى إلى مجال النقد الأدبى، سوى ما يرتبط بقارئ المقالة، القائم الفعلى، وقارئها كما يتصوره الكاتب، أو كما يشير إليه.

(لمزيد من تعرف بعض المفاهيم المرتبطة بالقارئ انظر، مثلاً: فولفجانج إيزر «فعل القراءة» ونورثروب فراى «تشريح النقد»).

سياق النشر: تحولات المقالة:

إلى أى حد يمكن أن يؤثر سياق «نشر» المقالة فى صياغتها؛ فى بنائها وتقنياتها الفنية وتوجهها وأهدافها؟ وإلى أى حد - أيضًا - يمكن أن يؤثر فى كيفيات تلقيها؟

من «النسخ» إلى الطباعة، ومن «الكتيبات» أو «النشرات» (Pamphlets)، إلى الصحف، ومن الصحف إلى المجلات، ومن الصحف والمجلات إلى «الكتب» التجميعية، ومن «الطباعة» إلى «الانترنت» .. إلخ، هذه كلها تحولات طرأت - مع التطور الزمنى - على سياق نشر المقالة من حيث وسيلة النشر وحدها (والوسيلة ليست، بالطبع، محض وسيط محايد؛ بل لها - دائمًا - دورها فى صياغة المقالة، وفى حالات كثيرة لها دور أكبر مما نتصوره لها)، دعنا من التحولات الأخرى التى ترتبط بأبعاد مهمة فى هذا السياق: الناشر (الرسمى أو الشعبى، العام أو الخاص) ودرجة نفوذه وتدخله فى حرية الكاتب، مدى شيوع أو اتساع وسائل النشر أو وسائطه (الصحف الكبرى، النشر المتزامن فى أكثر من صحيفة أو مجلة فى وقت واحد، الترجمات إلى اللغات الأخرى.. إلخ)، ودعنا أيضًا من التحولات التى طرأت على الميادين التى يمكن أن يتطرق إليها فن المقالة (ولهذه الميادين صلة واضحة بسياق النشر أيضًا)، ونحن نعرف أن المقالة - خلال تاريخها - قد تحولت من الأدب إلى الصحافة والبحث.

إن المتلقى ليس واحداً فى كل الأشكال المتباينة من «وسائل» النشر، ومن ثم لا يمكن تصور وجود كيفية واحدة لتلقى المقالات المتنوعة التى تنشر خلال وسائل نشر مختلفة.

يضاف إلى هذا أن المقالة الواحدة، يمكن أن تدخل هى نفسها ضمن وسائل نشر متباينة، خلال زمن واحد أو أكثر من زمن، وبالتالى يمكن أن تدخل فى أكثر من سياق للتلقى، وتثير أكثر من تساؤل حول قدرتها على الامتداد أو الاستمرار فى

التأثير والاستجابة لدى قراء مختلفين. ونحن نعرف أن عدداً كبيراً من المقالات التى كتبت ونشرت متفرقة فى صحف ومجلات قد أعيد بعد ذلك جمعها فى كتب (من أمثلة ذلك، فى العربية: «حديث الأربعاء» لطه حسين، «فى أوقات الفراغ» لمحمد حسين هيكل، «مطالعات فى الكتب والحياة» للعقاد، «حصاد الهشيم» للمازنى، «فيض الخاطر» لأحمد أمين، معظم كتب يحيى حقى التى جمعها فؤاد دوارة، بالإضافة إلى كتب كثيرة أخرى لأغلب كتاب المقالة المصريين والعرب)، وإذن فالمقالات التى أعيد نشرها، فى هذه الكتب - وغيرها كثير - تواجه أسئلة جديدة حول دخولها فى وسيط جديد للنشر، هو الكتب، وهو وسيط أكثر قدرة على البقاء والدوام من الوسيط الأول الذى نشرت فيه تلك المقالات، أى الصحف والمجلات. وإذا افترضنا أن بعض كتاب هذه المقالات كان يضع فى حسبانه، من البداية، أنه بعد نشر مقالاته متفرقة فى صحف وبمجلات سوف يعيد نشرها فى كتاب، فإلى أى حد كان هذا الاعتبار مؤثراً أثناء الكتابة؟ أى إلى أى حد كانت صياغة المقالة تتأثر - وهى موجهة إلى قارئ صحيفة أو مجلة - بصياغات هى، عادة، جزء من تلك التى يمكن أن نجدها فى كتاب، بحيث تبدو المقالة كأنها «فصل» من كتاب (وما أكثر أوجه الاختلاف الفنى بين المقالة والفصل من الكتاب)؟!

* * *

إن التساؤلات حول ثوابت من المقالة ومتغيراته، وبناء المقالة وشروطها، ولغتها، وقارئها وسياق نشرها.. وغيرها من التساؤلات والقضايا التى تحيط بعالم فن المقالة، يصعب إيجاد إجابة واحدة عنها، أو الاتفاق على رأى واحد فيها، أو الوصول إلى تصور واحد حولها. ويضاف إلى ذلك أن هذه التساؤلات/ القضايا متجددة باستمرار من ناحية، ومتأثرة - من ناحية أخرى - بخصوصيات أو بتجارب المقالة نفسها، حيث يمكن لفن المقالة أن يتسم ببعض الملامح الشائعة الخاصة بثقافة ما، فى عصر ما، وأن تختلف هذه الملامح - إلى هذا الحد أو ذاك - من ثقافة لثقافة أخرى، ومن عصر لعصر آخر.

وبذلك، فهذه التساؤلات/ القضايا سوف تظل - فيما نتصور - معلقة قائمة حول فن المقالة باستمرار، فضلاً عن أنها يمكن أن تتغذى بتساؤلات/ قضايا أخرى جديدة ، يثيرها ويطرحها فن المقالة، إذ هو فن - بحكم طبيعته - مثيرٌ للتساؤلات، طارح للقضايا، باستمرار، ربما بدرجة أكبر من تلك التى نجدها فى فنون نثرية أخرى كثيرة.



الملخص

* المقالة فن مراوغ ، ومن هنا يطرح مثل هذا السؤال : ما الذى يجمع بين ملامح البناء والسمات الفنية فى المقالات التى كان ينشرها عبد الله أبو السعود فى جريدة " وادى النيل " فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وملامح البناء والسمات الفنية فى المقالات التى ينشرها أحمد عبد المعطى حجازى فى جريدة "الأهرام" المصرية.

* على مستوى بناء المقالة يركز أغلب المحاولات التقعيدية على فكرة التدفق أو العفوية أو النظام الذى يبدو كأنه بلا نظام ، يرتبط بهذا فكرة شاعت حول أن من شروط المقالة الأدبية أن يكون الأديب ناقما ، وأن تكون النقمة خفيفة يشيع فيها لون باهت من التفكه الجميل.

* يفترض أن المقالة فن من الفنون النثرية وأن لغتها تتسم بما تتسم به لغة النثر ، وليس اللغة الشعرية الخالصة ، ولغة النثر افتراضا هى اللغة الإشارية، واللغة الإشارية لغة معيارية متفق عليها ، جماعية وشائعة ، وقابلة للفهم على مستوى واحد.

* من خصائص لغة المقالة الجيدة الوضوح والسهولة لأن رسالة الاتصالية تمثل جزءاً أساسيا من سياق نشر المقالة ، بشكل أو بآخر.

* يؤثر سياق نشر المقالة فى صياغتها وفى بنائها وتقنياتها الفنية وتوجهها وأهدافها.

الأسئلة

؟

- لماذا يصعب الوصول إلى رأى واحد حول بعض القضايا التى ترتبط بفن المقالة؟
- **اكتب تصورك الخاص حول واحدة من القضايا التالية:**
  * المقالة لها نظام أو ترتيب محدد.
  * المقالة الجيدة يجب أن تتأسس على نبرة السخط وحس السخرية.
  * لغة المقالة يجب أن تكون واضحة سهلة.
- ما أهم التساؤلات التى تثيرها قضية «توصيل» المقالة إلى «قارئها»؟
- كيف يمكن أن يؤثر سياق النشر فى تحولات فن المقالة؟
- إلى أى حد ترى أن المقالة يمكن أن تختلف قضاياها من عصر لعصر آخر، ومن ثقافة لثقافة أخرى؟

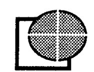
الوحدة السادسة

نماذج واستشهادات(*)

(*) روعى فى ترتيب هذه النماذج، قدر الإمكان، التسلسل الزمنى فى كتابتها .

قائمة

نموذج رقم (١)	الجاحظ	- الجذور التراثية العربية
نموذج رقم (٢)	أبو حيان التوحيدى	- الجذور التراثية العربية
نموذج رقم (٣)	رفاعة الطهطاوى	- المقالات العربية الأولى
نموذج رقم (٤)	عبدالله أبو السعود	- المقالات العربية الأولى
نموذج رقم (٥)	محمد عبده	- المقالات المبكرة، الطور الثانى
نموذج رقم (٦)	د. طه حسين	- المقالة الجدالية
نموذج رقم (٧)	عباس العقاد	- المدرسة الصحفية الحديثة
نموذج رقم (٨)	إبراهيم المازنى	- المدرسة الصحفية الحديثة
نموذج رقم (٩)	عبدالعزيز البشرى	- المقالة الساخرة
نموذج رقم (١٠)	يحيى حقى	- الصورة القلمية
نموذج رقم (١١)	د. زكى نجيب محمود	- المقالة القصصية
نموذج رقم (١٢)	محمود السعدنى	- المقالة الكاريكاتورية
نموذج رقم (١٣)	د. مراد وهبة	- المقالة الفلسفية
نموذج رقم (١٤)	أحمد عبدالمعطى حجازى	- المقالة التأملية
نموذج رقم (١٥)	د. محمد المخزنجى	- المقالة العلمية
نموذج رقم (١٦)	سعدى يوسف	- لغة الشعر، لغة النثر
نموذج رقم (١٧)	محمود درويش	- لغة الشعر، لغة النثر



الوحدة السادسة

نماذج واستشهادات

الأهداف :

بعد الانتهاء من دراسة هذه الوحدة يكون كل طالب وطالبة قادرا على أن :

١- يقرأ النماذج قراءة صحيحة خالية من الأخطاء.

٢- يحدد نوع كل مقالة من المقالات.

٣- يصنف المقالات.

٤- يربط بين النص وما سبق دراسته فى الوحدات السابقة.

٥- يحلل النص أسلوبيا.

٦- يستنتج الملامح المرتبطة بأسلوب كل كاتب من كتاب النماذج.

الوحدة السادسة

نماذج واستشهادات

نموذج رقم (١)

التراث العربى القديم

١٨ ـ فصل منه

من رسائل الجاحظ(*)

«.. ولأهل البصرة المدُّ والجَزْر على حساب منازل القمر لا يغادران من ذلك شيئًا. يأتيهم الماءُ حتَّى يقف على أبوابهم؛ فإن شاءُوا أذنُوا، وإن شاءُوا حَجَبوه.

ومن العَجَب لقوم يعيبون البصرَة لقُرب البحر والبَطيحة[1]؛ ولو اجتهد أعلَمُ النَّاس وأنطَقُ النَّاس أن يجمَع فى كتابٍ واحد منافعَ هذه البطيحة، وهذه الأجمَة، لما قَدَر عليها.

قال زياد: قَصبةٌ خير من نَخْلة.

وبحقٍّ أقول: لقد جَهَدت جَهْدى أن أجمَعَ منافعَ القصب ومَرافقَه وأجناسَه، وجميعَ تصرُّفه وما يجىء منه، فما قَدَرت عليه حتَّى قطعته وأنا معترفٌ بالعجز، مستسلمٌ له.

فأمَّا بحرُنا هذا فقد طمَّ على كلِّ بحر وأوفى عليه؛ لأنَّ كلَّ بحرٍ فى الأرض لم يَجعلِ الله فيه من الخيرات شيئًا، إلاَّ بحرَنا هذا، الموصولَ ببحر الهند

(*) من (رسالة الأوطان والبلدان)، شرح وتحقيق عبدالسلام هارون، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

(١) البطيحة: أرض واسعة بين واسط البصرة، جمعها بطائح، سميت بذلك لأن المياه تبطحت فيها، أى سالت واتسعت فى الأرض.

إلى ما لا تذكر.

وأنت تسمع بملوحة ماء البحر، وتستسقطه وتُزْرِى عليه. والبحر هو الذى يَخلقُ الله تعالى منه الدُّرَّ الذى بيعت الواحدة منه بخمسين ألفَ دينار؛ ويَخلقُ فى جوفه العَنْبر، وقد تَعرفون قَدْرَ العنبر. فشىءٌ يولِّد هذين الجوهرين كيف يُحقَّر؟

ولو أنَّا أخذْنا خصالَ هذه الأجَمَة وما عظَّمنا من شأنها، فقذَفْنا بها فى زاوية من زوايا بحرنا هذا لضَلَّتْ حتَّى لا نجد لها حِسًّا، وهُمَا لنا خالصانِ دونكم، وليس يصل إليكم منهما شىءٌ إلاَّ بسببنا وتعدينا فضل غنا.

وقال بعض خطبائنا[١]: نحن أكرمُ بلاداً، وأوسَع سواداً[٢]، وأكثر ساجًا وعاجًا وديباجًا، وأكثر خَراجًا.

لأنَّ خراجَ العراق مائةُ ألف ألفٍ واثنا عَشَر ألفَ ألف، وخراج البصرة من ذلك ستُّون ألفَ ألف، وخراج الكوفة خمسون ألفَ ألف..».

(١) هو أبو بكر الهذلى، كما فى البيان ١: ٢/٣٥٧: ٩٤.
(٢) السواد: القرى والريف.

نموذج رقم (٢)

التراث العربى القديم

٢٤ ـ مقابسة(*)

[فى نوادر مفيدة فى الفلسفة العالية]

أبو حيان التوحيدى

«هذه مقابسة نذكر فيها نوادر سمعناها فى الفلسفة العالية من أبى سليمان مفيدة، وإذا وهب الله نشاطا وتمكينا عدنا إلى نظائرهن فرويناهن فإنها كثيرة نافعة غريبة.

سمعته يقول: نزلت الحكمة على رءوس الروم، وألسن العرب، وقلوب الفرس، وأيدى الصين.

وقال أيضا: إنما يخرج الزبد من اللبن بالمخض، وإنما تظهر النار من الحجر بالقدح، وإنما تستبان النجابة من الإنسان بالتعليم، والمعدن لا يعطيك ما فيه إلا بالكدح، والغاية لا تبلغها إلا بالقصد. ومن نشأ بالراحة الحسية فاتته الراحة العقلية، والعاجلة تَنَصَرَّم والآجلة تدوم.

وقال: الْحَرَفُ(١) الذى يدعى فى العربية وينسب إلى الأدب موروث من العرب، وذلك أن أرضها ذات جدب، والخصب فيها عارض، وهم من أجل ذلك أصحاب فقر وضر، وربما دفعوا إلى وصال وطى(٢) وكل من تشبه بهم فى كلامهم وطريقتهم وعبارتهم ارتضخ ما هو غالب عليهم من الحرف والإخفاق اللذين عليهما إلْفُهُمْ، ألا ترى أن الشبع غريب عندهم، والرعب مذموم منهم؟ وهذه هى الحال التى

(*) أبو حيان التوحيدى: (المقابسات)، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠.

(١) الحرف الميل عن طرق الكسب، وقلة المال وضيق الرزق. وهو ما يرمى به أكثر الأدباء.

(٢) الوصال: هو أن يصل نهاره بليله جوعا. والطى هو أن يبيت طاويا على الجوع ويصبح غرثانا.

فرقت بين الحاضرة والبادية، وقد زادتهم جزيرتهم شراً لكنهم عوضوا الفطنة العجيبة، والبيان الرائع، والتصرف المفيد، والاقتدار الظاهر، لأن أجسامهم نُقِّيَتْ من الفضول، ووصلوا بحدة الذهن إلى كل معنى معقول، وصار المنطق الذى بان به غيرهم بالاستخراج مركوزا فى أنفسهم من غير دلالة عليه بأسماء موضوعة وصفات متميزة، بل فشا [فيهم] كالالقاء والوحى، لسرعة الذهن وجودة القريحة.

وقلت له: قد صنف أبو اسحق الصابى رسالة فى تفضيل النثر والنظم؟

فقال: قد كان منذ أيام سألنى عنهما فقلت له: النثر أشرف جوهرا، والنظم أشرف عرضا: قال: وكيف؟ قلت: لأن الوحدة فى النثر أكثر، والنثر إلى الوحدة أقرب. فمرتبة النظم دون مرتبة النثر، لأن الواحد أول والتابع له ثان.

فقلت له: فلم لا يطرب النثر كما يطرب النظم؟

فقال: لأنا متنظمون، فمالاءمنا أطربنا، وصورة الواحد فينا ضعيفة ونسبتنا إليه بعيدة، فلذلك إذا أنشدنا ترنحنا، هذا فى أغلب الأمر وفى أعم الأحوال، أو فى أكثر الناس. وقد نجد مع ذلك أيضا فى أنفسنا مثل هذا الطرب والاريحية والنشوة والترنح عند فصل منثور، ومما يهدى لهذا الذى نصرناه والمعنى الذى اجتبيناه، أن الكتب السماوية وردت بألفاظ منثورة، ومذاهب مشهورة، حتى إن من اصطفى بالرسالة فى آخر الأمر غلبت عليه تلك الوحدة، فلم ينظم من تلقاء نفسه، ولم يستطعه، ولا ألقى إلى الناس عن القوة الآلهية شيئا على ذلك النهج المعروف، بل ترفع عن ذلك، وخص فى عرض ما كانوا يعتادونه ويألفونه، بأسلوب حير كل سامع، وبرد غلة كل مصيخ، وأرشد كل غاو، وقوم كل معاند، وأفاد كل لبيب وأوجد كل طالب، وخسأ كل معرض، وهدى كل ضال، ورفع كل لبس، وأوضح كل مشكل، ونشر كل علم، وأقاد كل شارد، وقمع كل ردئ وهذا لا يكون، ولا يجب أن يكون إلا فى الشخص المخصوص الذى يؤهل لنظم الكلمة المنتشرة، بإظهار الدعوة الغريزية فى أيام السعادة المنتظرة بين خير أعوان. ثم يكون لهذا كله زمان محدود ينتهى إليه على السياح الأول مع العوارض التى تختلف من عجائب الزمان

وأفانين الدهر، فإذا كان كذلك كر على سالفه بتجديد شأن شبيه بالدارس إلى أن تعود نضرته المعهودة فتزول خلوقته العارضة».

نموذج رقم (٣)

تمهيـد (*)

رفاعة الطهطاوى

كان الذين فى زمن الحجاج إذا أصبحوا يتساءلون؟ من قتل البارحة: ومن صلب؟ ومن جلد؟ ومن قطع؟ وكان الوليد صاحب ضياع ومصانع، فكان الناس فى زمنه يتساءلون عن الدنيا، والمصانع، والصنائع، وشق الأنهار، وغرس الأشجار. ولما ولى ابن عبدالملك وكان صاحب طعام ونكاح، فكان الناس يتساءلون ويتحدثون بالأطعمة اللذيذة، والثياب الرفيعة، ويتغالون فى المناكح والسرارىّ، ويغمرون مجالسهم بذكر ذلك. ولما ولى عمر بن عبدالعزيز كان الناس يتساءلون: كم تحفظ من القرآن؟ ومتى تختم؟ وكم وردك كل ليلة؟ وكم تصوم من أشهر؟ وما أشبه ذلك؛ والآن يتساءلون عن أحوال الدول، داخلية أو خارجية، من جهة إدارتها وسياستها، وما فيها من التولية والعزل، ونحو ذلك. وهذا ما يسمى بالبوليتيقيا. والمتكلم فى شأن ذلك يقال له بوليتيقى. فما كان بين الدول والملل يقال له بوليتيقا خارجية. وما كان فى دولة واحدة، مما يتعلق بانتظامها وتدبيرها، يقال له بوليتيقا داخلية. والغالب أن الغازيتات والوقائع هى التى تتكلم على كل من البوليتيقا الداخلية والخارجية. فلذا كانوا فى بلاد أوروبا يتساءلون دائمًا عن أخبار يومهم، وعما يوجد فى الغازيتات من الأخبار الداخلية والخارجية، المتعلقة بالحكومة، ثم أن الحكومة مقسمة أربعة أقسام: ديمقراطية وأرستقراطية ومونارخية ومختلطة أى مرتبة. فإن كان الحكم صادراً من غير واسطة عن الملة المحكومة، فالحكومة «ديمقراطية» يعنى جمهورية أهلية. وإذا كان الحكم صادراً من عدة حكام فى الملة، مستخرجين من أكابرها وصدورها فالحكومة أرستقراطية، أى صادرة عن أشراف

(*) نشرت فى «الوقائع المصرية»، العدد ٥٢٣، الخميس غرة ربيع الثانى ١٢٥٨هـ.

البلاد وكبرائها. وهى أيضًا نوع من الجمهورية. وإذا كان الحكم فى يد واحد فقط، فالحكومة مونارخية، أى واحدة الحاكم: ملوكية كانت أو سلطانية. وحكم الملك أو السلطان إما أن يكون مقيداً أو مطلق التصرف، فالمقيد هو أن يكون الملك لا يحكم إلا بقوانين المملكة التى انحط عليها القرار، ولا يخدشها بنفسه، ولا يخرج منها إلى إرادته.

وأما مطلق التصرف فهو الفاعل المختار، الذى تكون إرادته فوق قوانين المملكة، يعنى يرخص له أن يهتك حرمة القوانين، من غير معارض. فإذا انضم بعض هذه الأحكام إلى بعض، كانت الحكومة مختلطة مركبة. وأغلب ممالك أوروبا مقيدة التصرف، وفيها من هو مطلق التصرف، يعنى يستقل بترتيب القوانين بنفسه مع من يختاره للمشورة من أعيان دولته. والإفرنج يعدون الحكومات الإسلامية من قبيل مطلقات التصرف، والحال أنها مقيدة أكثر من قوانينهم، فإن الحاكم السياسى لا يخرج أصلاً عن الأحكام الشرعية، التى هى أساس للقوانين السياسية.

ولاتساع الشريعة المحمدية، وتشعب ما يتفرع عن أصولها من الفروع، ظن من لا معرفة له، أن ما يفعله حكام الإسلام لا وجه له فى الشرع، وقل أن يقدم ملك إسلامى على ما يخالف صراحة كتاب الله وسنة رسوله. وقال بعضهم لولا ولى الأمر لما قدر العالم على نشر علمه، ولا الحاكم على إنفاذ حكمه، ولا العابد على عبادته، ولا الصانع على صناعته، ولا التاجر على تجارته، ولا الزارع على زراعته، ولانقطعت السبل وتعطلت الثغور، وظهرت المصائب والشرور. ولكن من لطف الله تعالى بعباده، ورأفته ببلاده، أجرى عادته وحكمته فى كل زمان، أن ينصب لبريته فى الأرض ولى الأمر، لينصف المظلوم من الظالم، ويردع أهل الفساد عن المظالم، ويصنع للرعية جميع المصالح، ويقابل كل أحد بما يستحقه من صالح وطالح.

ولما كان ذلك لعمارة البلاد، وحفظ مهج العباد، كفى شرفا وفضلاً للسلطنة، الشريفة، وفى الاحتياج إليها قال تعالى: «ولولا دفع الله الناس بعضهم ببعض لفسدت الأرض، ولكن الله ذو فضل على العالمين».

والإشارة فى ذلك إلى الذين بهم الدفع، ومنهم النفع، وهم ولاة الأمور، أى ولولا ردع الملوك، لتغالبت الناس، وتهارجت، وطمع بعضهم فى بعض، واستولى الأقوياء على الضعفاء، وتمكن الأشرار من الأخيار، فيضطرون إلى التشرد والتفرد. وفى ذلك خراب البلاد، وفناء العباد، ولأن الجنس الإنسانى مضطر إلى التآلف والتجمع فى إتمام معيشته، وانتظام حال نفسه، فيحتاج إلى سياسة تقيم أمره على الاستقامة، وقد شبه بعض الفضلاء الملك بالروح، والرعية بالجسد. ولا قوام للرعية إلا بالملك؛ كما لا قوام للجسد إلا بالروح.

وينبغى له أن يكون منزها عن خمس خصال:

أولها ـ ألا يكون غضوبًا جديداً، فإنه مع الحدة والقدرة يهلك الرعية. والغضب مرض من أمراض النفس، إذا حدث بها فسدت معه الآراء. ولهذا ينهى الحاكم فى الشرع عن الحكم وهو غضبان.

الثانية ـ ألا يكون بخيلاً، لأنه إذا بخل اختلت عليه أحوال الصحابة، فعجزوا عن الوفاء بالخدمة، ولم يناصحوه؛ ولا يصح الملك إلا بالمناصحة.

الثالثة ـ ألا يكون مخلفًا لوعده، بل ولا وعيده، فإنه إن كان كذلك لم يرج ولم يُخف.

الرابعة ـ ألا يكون حسوداً؛ فإن الحسود لا يسود عنده أحد ولا يشرف، ولا يصلح الناس إلا بسادتهم وأشرافهم.

الخامسة ـ ألا يكون جبانا؛ فإنه إذا كان كذلك أدى إلى جبن الأولياء، واجتراء الأعداء.

نموذج رقم (٤)

المقالات العربية الأولى

«حوادث أدبية سعيدة، وممارسات عربية جديدة»(*)

عبدالله أبو السعود

إن من طالع سعدنا أن وصل لدينا بمصر القاهرة، فى هذه الأيام الحاضرة، من نتائج أفكار أرباب القرائح العصريين، وثمرات أوراق أصحاب الفضل والأدب السوريين، المتوقدة أذهانهم الآن بمدينة بيروت، ولا يليق بتاريخ اللغة العربية فى هذا العصر أن يلزم فى حقهم السكوت، عدة نسخ متوالية، وجملة أعداد متتالية، من جريدتين أو دوريتين، وصحيفتين خبريتين، أو مجموعتين أدبيتين، بل مهرتين عربيتين أصيلتين، تطبعان الآن بطبع مدنية بيروت الجميل، على هيئة كراسة صغيرة، فى شكل صحيفة وادى النيل، وتتراكضان بغاية إطلاق العنان فى ميدان الأخبار السياسية؛ أى أخبار بعض الدول المجاورة، والممالك المعاصرة، من الحكومات الإسلامية والأفرنجية. وغيرها من سائر الأقطار الأجنبية، فضلاً عن النكات الأدبية. وكلتاهما من الطرافة والكياسة، وعظم الفائدة والنكاسة، فى درجة عالية، وهيئة حالية، كأنهما فتاتان من الجآذر الأوروبية، وقد بدتا فى كنائس نصرانية، متجملة بمآزر مشرقية عربية، أو برانس مغربية:

إحداهما تنشر باسم «الزهرة» بتأليف وإدارة الأديب الأريب، والكاتب اللبيب، الآخذ من الكتابة بمجامع الفنون، المدعو «بيوسف الشلفون».

والثانية تظهر باسم «الجنان» جمع جنة، بقلم وإدارة المؤلف اللطيف، والمصنف المتقن الظريف، أصمعى هذا العصر الثانى، المشهور باسم «بطرس البستانى»، مع شبله الشاب الفهيم، المعروف كذلك «بسليم»، الذى هو على ما

(*) نشرت فى جريدة «وادى النيل»، السنة الرابعة، العدد الأول، ٣ محرم ١٢٨٧هـ.

شيده له حضرة والده الماجد من أساسات المجد خير باني، وبمشاركة جماعة من أهل الفضل والأدب، وعصبة ممن لهم اليد الطولى فى التأليف بلغة العرب، عرفناهم بما سارت به الركبان لهم قبل ذلك من المطبوعات النافعة، والتأليفات البهيجة الساطعة، جناب العالم النافع، والحبر الذى هو لأشتات الفضائل جامع، كورنيلوس فانديك الأمريكانى الأصل، العربى الفضل، مؤلف الرسالة الجغرافية، المسماة بالمرآة الوضعية، فى الكرة الأرضية، المطبوعة فى مدينة بيروت سنة ١٨٥٢ مسيحية. ومنهم الأديب الفاضل، والأريب الكامل إسكندر أغا إبكاريوس الأرمنى المعروف لنا بما له من التأليف النفيس المسمى باسم «روضة الأدب، فى طبقات شعراء العرب» المطبوع كذلك فى بيروت سنة ١٨٥٨ ميلادية. وكتاب «غاية الأرب، فى أخبار العرب» المطبوع فى مدينة مرسيليا ببلاد فرنسا سنة ١٨٥٣ للمسيح. وغير ذلك من المطبوعات الجديدة، والمنشورات التى هى ولأهل الشرق مفيدة وأى مفيدة. ومنهم أيضًا جناب الشاعر المطبوع المشهور بين الجميع من مدة مديدة، لما له من الأشعار والآثار، وهو محرر «حديقة الأخبار» المنشورة من منذ أربع عشرة سنة لغاية سنة ١٢٨٧ الحاضرة، على أحسن طريقة مقبولة مستحسنة. وناهيك بالشيخ ناصيف اليازجى فريد عصره، ووحيد دهره، المشهور بجزالة شعره، وبداعة نظمه ونثره؛ ولا سيما بما ألفه من الرسائل المختصرة المفيدة، فى أنواع فروع الأدب العديدة، مثل النحو والصرف والمعانى والبيان والبديع والعروض، ومقاماته العلمية، التى ضاهى بها المقامات الحريرية، وغير ذلك مما طبع وانتشر، وانتفع به الناس. وظهر مع جملة أفاضل آخرين، من أهل الفضل المعاصرين. ولا غرو فى ذلك ولا عجب إذ بز الشام، وهو من أقدم الأيام معدن الظرف والأدب، والعناية بلغة العرب، ولا ينكر خصوصًا ما هو حاصل الآن بحاضرة بيروت البهية، التى هى فى الواقع كما وصفها به بعض أدباء أهلها «باريس العربية». وفى جبل لبنان من طرف إخواننا السوريين، وجيراننا الشآميين من عمدوا إلى مجاراة الكتاب الآلبًا، من أهل أوربا، فى ميدان العلوم والمعارف، والمسابقة معهم فى ساحة التحائف واللطائف، سعيًا فى إعادة أوطاننا المشرقية، لما كانت عليه فى سالف الأزمان من

الأسبقية، فى مجال التمدن والإتقان، وعسى أن يكون سعيهم هذا مشكوراً.

ولعل ما يحاولونه من نشر ذوقية القراءة والمطالعة فى الكتب المشهورة، والصحائف المنشورة فى سائر بلاد الإسلام مبرورة.

فأما الصحيفة المسماة «بالزهرة» فهى أطرف نشرة تتضمن ـ كما تسطر على أول وجه من صحائفها ـ نشر كل ما رق وطاب من الملح والنوادر، والنكات الأدبية والتاريخية، مع كل ما يكون به فائدة علمية، مع الأخبار المستظرفة، والحوادث المستغربة، والوقائع المضحكة المستلطفة.

وهذا نصّ فاتحتها، وصورة خطبتها:

«بحمدك اللهم ما قد جعلت لنا الأخبار والنوادر، فاكهة تستلذ بها الأفكار والخواطر، ودبرت بحكمتك نظام هذا العالم، بإعطائك الرتبة الأولى لبنى آدم. حتى إذا ما قذفت شيئا من مواهبك العظمى فى قلب من تشاء من الكتاب، اهتدى إلى مواقع الصواب، فنجح فى كثير من الأسباب، وأخذ يكتب أحسن ما يسمع، ويحفظ أحسن ما يكتب، ويروى أحسن ما يحفظ، فى كافة الأبواب. سبحانك ما أوسع رحمتك، وأولى نعمتك: جعلت لنا ملوكا وولاة يقيمون بيننا حدود الشرائع، فأصبح كل شعب بهم آمنا تحت ظل لواء العدل، راتع كما أقمت علينا تحت سلطان آل عثمان، التى أضاء بنور خلافتها الزمان، بمطالع شمس الوجود، وإكليل تاج السعود، السلطان الأعظم، والخاقان الأفخم، السلطان بن السلطان، السلطان عبدالعزيز خان، أيد الله سرير شوكته مدى الدوران.. إلخ »

نموذج رقم (٥)

المقالات المبكرة - الطور الثانى

«خطأ العقلاء»(*)

محمد عبده

«إن كثيراً من ذوى القرائح الجيدة، إذا أكثروا من دراسة الفنون الأدبية، ومطالعة أخبار الأمم وأحوالهم الحاضرة، تتولد فى عقولهم أفكار جليلة، وتنبعث فى نفوسهم همم رفيعة، تندفع إلى قول الحق، وطلب الغاية التى ينبغى أن يكون العالم عليها. ولكونهم اكتسبوا هذه الأفكار، وحصلوا تلك الهمم من الكتب والأخبار، ومعاشرة أرباب المعارف ونحو ذلك، تراهم يظنون أن وصول غيرهم إلى الحد الذى وصلوا إليه، وساير العالم بأسره، أو الأمة التى هم فيها بتمامها - على مقتضى ما علموه - هو أمر سهل، مثل سهولة فهم العبارة عليهم، وقريب الوقوع، مثل قرب الكتب من أيديهم، والألفاظ فى أسماعهم، فيطلبون من الناس طلبًا حاثًا، أن يكونوا على مشاربهم، ويرغبون أن يكون نظام الأمة وناموسها العام على طبق أفكارهم، وإن كانت الأمة عدة ملايين، وحضرات المفكرين أشخاصًا معدودين. ويظنون أن أفكارهم العالية إذا برزت من عقولهم إلى حيز الكتب والدفاتر، ووضعت أصولاً وقواعد لسير الأمة بتمامها، ينقلب بها حال الأمة من أسفل درك فى الشقاء إلى أعلى درج فى السيادة، وتتبدل العادات وتتحول الأخلاق، وليس بين غاية النقص والكمال، إلا أن ينادى على الناس باتباع آرائهم. تلك ظنونهم التى تحدثهم بها معارفهم المكتسبة من الكتب والمطالعات. وإنهم وإن كانوا أصابوا طرفًا من الفضل من جهة استقامة الفكر فى حد ذاته، وارتفاع الهمة وانبعاث الغيرة، لكنهم أخطأوا خطأ عظيمًا، من حيث إنهم لم يقارنوا بين ما حصلوه، وبين طبيعة الأمة التى يريدون إرشادها، ولم يختبروا قابلية الأذهان، واستعدادات الطبائع للانقياد إلى نصائحهم، واقتفاء آثارها».

(*) أورده د. عبداللطيف حمزة (أدب المقالة الصحفية فى مصر، الجزء الثانى)، ص٨٣ وما بعدها.

نموذج رقم (٦)

المقالة الجدالية

القديم والجديد(*)

طه حسين

(...) فليختصم الأستاذ سلامة موسى ومصطفى صادق الرافعى، وليختصم الأديبان خليل السكاكينى وشكيب أرسلان، ولكنا نظن أن من حقنا - نحن القراء - على هؤلاء المختصمين أن نسألهم: فيم يختصمون، وأن نطلب إليهم فى رفق ولين أن يتفضلوا فيحددوا لنا موضوع الخصومة حتى نتبعهم فيها على بصيرة من أمرها ومن أمرنا، فقد ظهر لنا إلى الآن أن هؤلاء المختصمين يختلفون فى أشياء لم يستطيعوا بعد أن يحددوها، وآية ذلك أنك تقرأ مقال الأستاذ الرافعى فتجده يسأل ما «المذهب الجديد» وما «المذهب القديم»، ويحاول أن يتبين هذين المذهبين وما بينهما من فروق. ولو كانت الخصومة بينه وبين صاحبه واضحة الموضوع بينة الحدود لما كلف نفسه هذا السؤال ولما احتاج إلى أن يكتب كل هذا الفصل الطويل. وقل مثل هذا فى الخصومة بين الأديبين خليل السكاكينى وشكيب أرسلان، فهما يختلفان فى الإيجاز والإطناب والمساواة، يرى أحدهما أن الإطناب خصلة من خصال اللغة العربية قد عمد إليها أكبر الكتاب وأرفعهم قدرا منذ كان النثر العربى إلى الآن، فمن الحق أن نتبع طريقهم فى ذلك. ويرى الآخر أن الإطناب خصلة من خصال اللغة العربية ولكن له مقامه فلا ينبغى أن يعمد إليه الكاتب ولاسيما فى هذا العصر إلا بمقدار وإلا حين تدعو إليه الحاجة الأدبية. ويدور المختصمون جميعًا حول الذوق دون أن يحددوا هذا الذوق! أليس من حقنا أن نسألهم عن هذا الذوق ما هو وما حده وما الذى يريدون منه؟ ولا تقل إن الأستاذ الرافعى قد أجاب على هذا

(*) نشرت فى «السياسة» فى ١ رجب سنة ١٣٤٢-٦ فبراير سنة ١٩٢٤ وأعيد نشرها فى (حديث الأربعاء).

السؤال، فنحن نعترف بأن جوابه أدق من أن نفهمه وأشد غموضًا من أن نظهر عليه، وانظر إلى ما يقول في الذوق. «وأنت تعلم أن الذوق الأدبي في شيء إنما هو فهمه وأن الحكم على شيء إنما هو أثر الذوق فيه وأن النقد إنما هو الذوق والفهم جميعًا..». نعترف بأننا لا نفهم هذا الكلام، بل نعترف بأنا نعتقد أن هذا الكلام ليس من شأنه أن يفهم. فإذا كان الذوق الأدبي في شيء إنما هو فهمه وإذا كان الحكم على شيء إنما هو أثر الذوق فيه فكيف نستطيع أن نفهم أن النقد إنما هو الفهم والذوق جميعا؟ ذلك أن الجملة الأولى صريحة في أن الذوق هو الفهم وإذن فالذوق والفهم لفظان يدلان على معنى واحد، وإذن فليسا شيئين وإنما هما شيء واحد هو الفهم، وإذن فالنقد والفهم والحكم والذوق كل أولئك شيء واحد تدل عليه ألفاظ مختلفة... نعترف كما قلنا بأننا لم نفهم هذه الجملة ولم نذقها، وإذن فنحن لا نستطيع أن نعتقدها ولا نحكم فيها لأن الذوق هو الفهم، والفهم هو الحكم، والنقد هو الذوق والفهم معا، وتستطيع أن تدور في ذلك ما شاء الله أن تدور... فمازال الأستاذ الرافعي مطالبا بأن يوضح لنا نظريته هذه في الذوق ونحسبه يحتاج في توضيحها إلى عناء كثير، ذلك أنه يخيل إلينا أن الذوق شيء والفهم شيء آخر وأن من الإسراف أن تقول إن الذوق هو الفهم؛ فقد نفهم أشياء كثيرة دون أن نذوقها، وآية ذلك أنا نفهم كثيراً من كلام الأستاذ الرافعي دون أن نذوقه أو نعجب به. وربما كان لنا أن نذهب إلى أكثر من هذا فنزعم أننا قد نذوق أشياء كثيرة دون أن نفهمها. وإثبات ذلك ليس بالشيء العسير، فما نظن أن الذين يذوقون الموسيقى ويطربون لها يفهمونها جميعًا، بل نعتقد أن الكثرة المطلقة من الذين يسمعون للموسيقى فيطربون ويتأثرون وينتهي بهم ذلك إلى شيء يشبه الذهول لا يفهمون الموسيقى كما يفهمها الموسيقيون الأخصائيون. فأنت ترى أن الذوق والفهم شيئان مختلفان قد يجتمعان حينما تفهم قصيدة من الشعر أو فصلا من النثر وتعجب بهما وحينما تفهم قطعة من الموسيقى وتطرب لها، ولكنهما قد يفترقان حينما تقرأ فصلا من فصول الكتاب المتكلفين أو قصيدة من نظم الشعراء المتكلفين فتفهم النظم وتفهم النثر ولكنك تكرههما وتسخط عليهما السخط الشديد، وحينما تسمع

قطعة من الموسيقى فتعجب وتطرب دون أن تفهم ما أراد الموسيقى. وللأستاذ الرافعى فى فصله هذا آراء كهذا الرأى محتاجة إلى شىء من المناقشة، ومنها ما كان يحتاج إلى شىء من التواضع قبل أن ينشر ويعلن إلى الناس. انظر إليه مثلا يزعم أن المذهب الجديد فى الأدب ليس فى حقيقة الأمر إلا نتيجة الضعف فى اللغة والأدب العربى وقوة فى اللغة والأدب الأجنبى... وأن الذين يزعمون أنهم من أنصار المذهب الجديد إنما هم قوم أضاعوا حظهم من لغة العرب وآدابهم وأخذوا بنصيب موفور من لغات الفرنج وآدابهم، فكانت قوتهم فى هذه اللغات والآداب وضعفهم فى اللغة العربية وآدابها مصدر تورطهم فى فنون سخيفة من القول، وكان اعتزازهم بالمذهب الجديد وإنكارهم للمذهب القديم ضربا من الاعتذار لأنفسهم ولونا من ألوان الغرور بأنفسهم أيضا!... نعتقد أن الأستاذ الرافعى مسرف فى هذا الحكم، ولعل مصدر إسرافه فى هذا الحكم، إن صحت نظريته السابقة، أنه أخطأ فهم ما يكتب أنصار المذهب الجديد، وهو إنما أخطأ الفهم لأنه أخطأ الذوق أو هو إنما أخطأ الذوق لأنه أخطأ الفهم، وتستطيع أن تدور مع الأستاذ الرافعى حول الذوق الذى هو الفهم أو حول الذوق الذى ليس هو الفهم حتى تتعبا فتسقطا معا وقد بلغ منكما الكلل والإعياء، ولكن الأستاذ الرافعى معذور على كل حال، فما كان له أن يحكم فيحسن الحكم دون أن يفهم ويذوق، وهو قد يخطئه الفهم والذوق أحيانا فتخطئه الإصابة فى الحكم. ونظن أن للأستاذ الرافعى حظا من الإنصاف وأنه يرى معنا أن بعض أنصار المذهب الجديد قد أخذوا من اللغة العربية وآدابها بحظ لا بأس به، وأن قوتهم فى اللغة الأجنبية وآدابها لم تحملهم على أن يضيعوا حظهم من اللغة العربية وآدابها، فهم يستطيعون أن يفهموا الجاحظ كما يستطيعون أن يفهموا «فولتير». وإذن فانتصار هؤلاء لمذهب جديد ليس ضعفا وليس اعتذاراً لأنفسهم وليس تعصبا للأدب الأجنبى الذى تفوقوا فيه. وما نظن أن الأستاذ ينكر على خصمه سلامة موسى أنه يفهم الأدب العربى كما يفهم الأدب الإنكليزى، ويستطيع أن يحكم فيهما عن فهم هو الذوق أو ذوق هو الفهم أو فهم ليس ذوقا أو ذوق ليس فهما. وما نظن أن الأستاذ ينكر علينا نحن أنا نستطيع أن نفهم الأدب العربى وأن

نفهم الأدب الفرنسى وأن نحكم فيهما أحيانا عن ذوق وفهم، أو عن فهم دون ذوق، أو عن ذوق دون فهم... ثم هب سلامة موسى وغيره من خصوم الأستاذ الرافعى وأنصار المذهب الجديد ضعافا فى اللغة العربية وآدابها، فهناك قوم ينصرون المذهب الجديد وليس لهم من اللغات الأجنبية وآدابها حظ، وحظهم من اللغة العربية وآدابها موفور تدل عليه آثارهم وما ينشرون، فما رأى الأستاذ فى هؤلاء، وما أصل مذهبهم الجديد وهم يجهلون اللغات الأجنبية ولا يتعصبون لها؟ ثم ما لنا نذهب بالأستاذ بعيدا عن الموضوع الذى أتقنه وبرع فيه. فلسنا نشك فى أن الأستاذ أتقن الأدب العربى وأحسن روايته وفهمه وتقليده وأسرف فى هذا التقليد وهو يناقض نفسه بعض المناقضة فيصرح بأن العرب عرفوا القديم والجديد، فكان القرآن الكريم جديداً وكانت الآداب العباسية جديدة من بعض وجوهها وتجددت الآداب العربية غير مرة، يصرح بهذا ولكنه فى الوقت نفسه يزعم أن أحداً من العرب وآدبائهم لم يذكر مذهبا جديدا ولا قديما، وإذن فقد تجددت الآداب العربية غير مرة دون أن يشعر العرب بهذا التجدد أو شعر العرب بهذا التجدد دون أن يذكروه، والحق أن الآداب تجددت غير مرة وأن العرب شعروا بهذا التجدد وأنهم ذكروه واختصموا فيه كما يختصم فيه الأستاذ الرافعى وأصحابه الآن، وقد كتبنا فى هذا المكان من «السياسة» فصولا طوالا فى العام الماضى فصلنا فيها بعض ما كان من الخصومة بين أنصار القديم وأنصار الجديد أيام بنى العباس. وإذا كان العرب لم يصطنعوا لفظة «المذهب الجديد» و«المذهب القديم» فليس ذلك دليلا على أنهم لم يعرفوا القديم والجديد ولم يذكروهما ولم يختصموا حولهما. وما معنى لفظ «البديع»؟ وهل كان البديع جديداً أم هل كان قديما؟ وهل اختصم الناس حول البديع أم هل قبلوه دون مناقشة ولا جدال؟ وهل امتاز بالبديع من الكتّاب والشعراء قوم غلوا فيه فرضى عنهم قوم وأنكرهم آخرون، أم هل قبله الناس جميعًا وأخذوا منه بحظوظ متساوية؟ وإذا كان الأستاذ لا ينكر أن العرب اختصموا حول القديم والجديد فى الشعر وفى النثر فهل يستطيع أن يعلل لنا هذا الاختصام؟ فليس من شك فى أن أنصار الجديد من العباسيين مثلا لم يكونوا ضعافا فى اللغة العربية

وآدابها ولم يعتذروا لأنفسهم عن هذا الضعف بتعلقهم بالجديد وغلوهم فيه. أكان أبو نواس ضعيفا فى اللغة العربية وآدابها ؟ أكان أبو تمام ضعيفا فى اللغة العربية وآدابها ؟ أكان المتنبى ضعيفا فى اللغة العربية وآدابها ؟ ومع ذلك فقد جدد أبو نواس وانتصر للجديد، وقد جدد أبو تمام وانتصر للجديد، وقد جدد المتنبى وانتصر للجديد، وقد اختصم الناس حول هؤلاء الشعراء وتجديدهم فانتصر لهم قوم وسخط عليهم قوم آخرون. ونستطيع أن نؤكد للأستاذ الرافعى أن الأدباء الفرنسيين الذين كانوا يختصمون حول القديم والجديد كانوا يفهمون اللاتينية واليونانية وآدابهما كما يفهمون الفرنسية وآدابها، وكان منهم مع ذلك من يؤثر اللاتينية واليونانية ومنهم من يؤثر الفرنسية وكان منهم من يؤثر مذهب القدماء ومنهم من يؤثر مذهب المحدثين، فليس المذهب الجديد قائمًا على جهل أو ضعف أن تعصب وإنما هو قائم على شىء آخر غير هذا كله؛ قائم على الفهم قبل كل شىء؛ قائم على أن الذين ينصرون هذا المذهب الجديد يحسون ما لا يحسه أنصار المذهب القديم ويرون ما لايراه أنصار المذهب القديم ويشعرون بأنهم يحيون فيريدون أن يأخذوا بحظهم من الحياة، يريدون أن يفهموا الناس وأن يفهمهم الناس، يعيشون مع الجيل الذى هم فيه دون أن يقطعوا الصلة بينهم وبين الأجيال الماضية. ورأى آخر للأستاذ الرافعى يحسن أن نناقشه ولو قليلا. فهو يرى أن من الخير لأنصار المذهب الجديد أن يولدوا من جديد وأن يتعلموا الأدب العربى من جديد ليأخذوا منه بالحظ الموفور فيسلكوا فيه سبيل القدماء، ذلك خير لهم من أن ينتحلوا مذهبهم الجديد ولغتهم الجديدة فيدخلوا فى اللغة والأدب ما ليس من حقهم أن يدخلوه، ذلك لأن اللغة موروثة وهى ملك الملايين من الأعمار ولطائفة طويلة من العصور؛ فيجب أن نقبلها كما ورثناها دون أن ندخل فيها شيئا من عندنا أنفسنا.

ونحن نعترف بأننا نخالف الأستاذ كل المخالفة فى هذا الرأى ونسمح لأنفسنا بأن نراه عقما ونسمح لأنفسنا بأن نزعم أن لنا فى هذه اللغة التى نتكلمها ونتخذها أداة للفهم والإفهام حظا يجعلها ملكا لنا ويجعل من الحق علينا أن

نضيف إليها ونزيد فيها كلما دعت إلى ذلك الحاجة أو قضت ضرورة الفهم والإفهام أو كلما دعا إليه الظرف الفنى. لا يقيدنا فى ذلك إلا قواعد اللغة العامة التى تفسد اللغة إذا تجاوزناها. فليس لأحد أن يمنعك أو يمنعنى أن نضيف إلى اللغة لفظًا جديداً أو ندخل فيها أسلوبا جديداً، ما دام هذا اللفظ أو هذا الأسلوب ليس من شأنهما أن يفسدا أصلا من أصول اللغة أو يخرجا بها عن طريقها المألوفة، ولولا هذا وأن اللغة ملك لأبنائها يضيفون إليها ويدخلون فيها لما نمت اللغة ولما شاعت ولما استطاعت أن تفى بحاجات أهلها التى تتجدد وتتنوع بتجدد الأزمنة وتبدل الظروف. والكتاب والشعراء فى كل عصر وفى كل مكان يضيفون إلى لغاتهم ويدخلون فيها ويجددونها؛ فمنهم من يسعده الحظ فتروج ألفاظه وأساليبه ويقبلها الناس ويتهالكون عليها حتى تشيع وتصبح جزءاً من اللغة المألوفة، ومنهم من يخطئه هذا الحظ فلا يحفل الناس بما أدخل ولا بما أضاف.

ومما يحسن أن ينبه إليه الأستاذ الرافعى فى رفق ولين أيضًا أنه يسرف فى سوء الظن بأوروبا وأمريكا وفى سوء الحكم عليهما، ولعل مصدر ذلك أنه يقرأ لغة أوروبا وأمريكا ولا يفهمها ولا يذوقها، فهو يخطئ فى الحكم على أوروبا وأمريكا وهو مسرف حين يظن «أن فى أوروبا وأمريكا من الغفلة مذهبًا ومن الرقاعة مذهبًا ومن تسفل الشهوات مذهبًا ومن الجنون مذهبًا ومن كل شذوذ مذهبًا ومن غير المذهب مذهبًا...». هو مسرف فى ذلك فليست أوروبا وأمريكا من السوء بحيث يظن، ولو قد بلغتا من السوء هذا الحد لما كان لهما التفوق على غيرهما من بلاد الله. ثم إن اختلاف المذاهب وتنوعها فى أوروبا وأمريكا ليس شيئا جديداً وإنما هو شىء عرفه الإنسان منذ تحضر ومنذ فكر. ويسوءنا أن نقول إن الإنسان قد عرف الديانات منذ تحضر ومنذ فكر أيضًا فما استطاعت الديانات أن تقضى على اختلاف المذاهب ولا استطاع اختلاف المذاهب أن يقضى على الديانات، وإنما الإنسان إنسان فيه الخير وفيه الشر، فيه الإيمان وفيه الإلحاد، فيه الفضيلة وفيه الرذيلة، فيه الإباحة التى لا حد لها وفيه التحرج الشديد. والأستاذ الرافعى كغيره

من أنصار المذهب القديم مشفق كل الإشفاق على القرآن الكريم وعلى الإسلام أن يصيبهما من المذهب الجديد شر أو ينالهما ضيم، ونظن من السخف والإطالة التى لا تجدى أن نهون على الأستاذ ونهدئ من روعه؛ فليس ما يدعو إلى الإشفاق، ونظن أننا ونحن من أنصار المذهب الجديد المتشددين فى نصره نستطيع أن نفهم القرآن الكريم ونذوقه كما يفهمه الأستاذ وأصحابه ويذوقونه. ذلك أن مذهبنا الجديد لا يقتل اللغة ولا يصرف الناس عنها ولا يغير من أصولها وقواعدها، وإنما يريد أن تكون اللغة حية نامية، ومن ذكر الحياة والنمو فقد ذكر التطور، ومن ذكر التطور وآمن به فهو من أنصار المذهب الجديد، سواء أرضى ذلك أم أنكره.

نموذج رقم (٧)

المدرسة الصحفية الحديثة

«اللذة والألم»(*)

عباس محمود العقاد

«أما أن الألم موجود فى هذه الدنيا فمما لا يختلف فيه اثنان، وأما أنه فوق ما تقبله النفوس فمما لا يختلف فيه إلا القليل، وأما أنه نافع أو غير نافع ومقدم للحياة أو مثبط لها، فذلك ما يختلف فيه الكثيرون.

ورأيى فى هذا الخلاف أن الألم ضرورة من ضرورات الحياة، وحسنة من حسناتها فى بعض الأحيان، وحالة لا تتخيل الإنسانية بدونها على وجه من الوجوه.

أما تفصيل هذا الرأى، فهو أن الشعور بالنفس يستلزم الشعور بغير النفس؛ فهذه الـ«أنا» التى تقولها وتجمل فيها خصائص حياتك ومميزات وجودك وتعرف بها نفسك مستقلاً عما حولك منفرداً بإحساسك، هى نصيبك من الحياة الذى لا نصيب لك غيره، وهى تلك «الذات» التى لا تشعر بها إلا إذا شعرت بشىء مخالف لها فى هذا العالم الذى يحيط بها. فأنت لا تكون شيئًا له حياة ولذات وآلام ومحاب ومكاره، إلا إذا كانت فى العالم أشياء أخرى غيرك، ولا تكون هذه الأشياء الأخرى معك إلا إذا كان منها ما يلائمك وما لا يلائمك، أو ما يسرك وما يؤلمك.

فإذا أردت حياة لا ألم فيها فأنت تريد إحدى حياتين: فإما أن تكون وحدك فى هذا الوجود، وهذه حياة لا يتخيل العقل كيف تكون، ولو تخيلها لما أطاق احتمالها. وكيف ونحن نرى أن الأديان الكبرى كلها تعلمنا أن الله خلق الخلق ليعرفه غيره بعد أن كان ولا شىء سواء؟؟ فإذا كانت النفس البشرية لا تقوى على أن تتصور إلها منفرداً بالوجود، فكيف تراها تطيق الحياة وحدها، أو تعد هذه

(*) أعيد نشرها فى (مطالعات فى الكتب والحياة).

الحياة المتوحدة غايتها وأمنيتها من السعادة والخلو من الألم؟؟.

وإما أن يكون معك فى الوجود غيرك على ألا تحس به، أو على ألا يصدمك من هذه الأشياء صادم ولا يقابلك منها ما ترى أن بينه وبين حياتك اختلافًا وفرقًا، وهذه هى أشبه الحالات بـ«النرفانا» البوذية، أو هى الموت بذاته فى صورة غير صورته المعهودة.

ولست أفرض لهاتين الحياتين حياة ثالثة، إلا أن يتمنى المتمنى أن تسره الأشياء الأخرى التى تصادمه فى هذا الوجود، فلا يكون إلا مبتهجًا بها راضيًا عن جميع حالاتها. وهذا كالجمع بين المتناقضات؛ لأن من سره قرب شىء ساءه البعد عنه، ومن أرضاه أن يدرك أملا أغضبه أن يُحرمه. فإما حياة متشابهة من جميع الجوانب فيستوى فيها الخير والشر والحسن والقبيح، بل لا يكون فيها خير ولا شر ولا حسن ولا قبيح، بل لا يكون فيها شىء تتمناه لأنك لا تحرم فيها شيئًا. فكيف تكون هذه الحياة هى رضى النفس وأمنيتها التى نتمناها؟. وإما حياة تختلف جوانبها ففيها النقيض ونقيضه، وفيها حينئذ ما يسر وما يسوء وما يلذ وما يؤلم.

وخلاصة هذه الفروض، أن النازل عن الألم نازل عن ذاته أو حياته فى هذا العالم، وأن العقل الإنسانى لن يستطيع أن يتخيل حياة مبرأة من الألم وإن كان يتمناها أحيانا... ولو أننا دفعنا خوف الألم يومًا واحداً من نفوس الأحياء لبادوا جميعًا فى ذلك اليوم الواحد؛ ذلك أن أحداً منهم لا يبالى أن يخبط بجدار أو يسقط من علٍ أو يغرق فى نهر أو يلقى بنفسه فى المهالك التى فيها تلفه. وهو لا يتحرك فى غيبوبة الألم حركة إلا كان مشفيًا على تلف أو واقعًا فيه. فنحن إنما نحفظ حياتنا الحاضرة بذخيرة من الآلام السابقة، التى عاناها أسلافنا وتعلموا منها ما تعلموه من حيطة ومقدرة، ولا نكاد نضيف شيئًا جديداً على ما ادخروه من كنوز الحياة، حتى نسلك إليه من سراديب الألم وأنفاقه المظلمة. ولولا أننى أعلم أن الحياة نفسها أكبر من الألم، وأنكر أنه كل شىء فيها، لقلت: إن الحياة هى قابلية الألم، وإننا كلما ازداد نصيبنا من الحياة ازداد معه قسطنا من الألم.

وليس معنى هذا بالبداهة أننى أمنع الشكوى على المتألمين؛ فإن الألم الذى لا يشتكى صاحبه لا فائدة فيه. ولا أننى آبى العطف عليهم؛ فإن النفس التى تتسع للآلام تتسع للعطف عليها. ولكننى أعنى أن أجعل الحياة أكبر من ألمها، وأن أقول إن الحياة التى نألم فى سبيلها جديرة أن تكون شيئًا عظيمًا، لا أن أعكس الأمر كما يعكسه بعض الساخطين المتذمرين فأقول: إنها لحقيرة لأننا نألم فى سبيلها...».

نموذج رقم (٨)

المدرسة الصحفية الحديثة

الواجب(*)

إبراهيم عبدالقادر المازني

تلقيت كتابي الآنسة ميّ ـ الصحائفَ، وظلمات وأشعة ـ في ساعة نحس! وكنت قد باعدت بيني وبين الأدب وطلقته ثلاثًا، أو على الأصح فترتُ عنه وضعفتْ عندي بواعثه ثم قلبت القضية وعكست المسألة وحمّلت الأدب عيبي وزعمته أصل البلاء والداء العياء وإذن فالنجاء منه النجاء! وفي الكتب، كما في الناس، المجدود والمنحوس، والمومق من القلوب والبغيض إلى النفوس، وما أصدق قول الرصيف القديم إذا نقلت معناه إلى الكتب.

عش بجد فلن يضرك نوكٌ إنما عيش من ترى بالجدود

وهي تلقى من تصاريف الأيام وانتقال الأحوال مثلَ ما يلقى كتابها وقراؤها ـ وغير كتابها وقرائها ـ سواء بسواء، فكم من كتاب جليل لازمهُ الخمول فكأنه حين خرج من المطبعة سقط في جب! وكم من مؤلَّف قيم عبر «هولاكو» على جثته، وأفاض روحه في وثبته فليس الناس وحدهم يموتون، ولكن هي الكتب أيضًا تحيا وتموت، وتطول آجالها وتقصر، وتبيت جميعة وتصبح مفرقة. ويارب كتاب أخمل آخر كما يخمل الرجلُ الرجلَ. قد يجني الفضل على الكتاب جنايته على الإنسان، وتسيء إليه صراحته، وتكسده رجاحته، ويقعد به ثقل آرائه المعوصة، وتؤخره دقة أفكاره المحصة. وامضِ أنت في القياس إذا شئت، واعكس الصورة إذا أحببت، فلن تلفيها إلا طبق الأصل.

وقلتُ لما تلقيت الكتابين: يا لها من ثرثارة! وأحسب أن الواجب يقتضي أن

(*) أعيد نشرها في (حصاد الهشيم)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (طبعة جديدة)، القاهرة، ١٩٩٩.

أقرأهما وأعنى بتدبرهما ثم أكتب عنهما؟ لا شك أن هذا هو واجبى - على الأقل فى رأى آنستنا! فما أثقل الواجب! وما أعظم شكى فى إخلاص من لا يفتأون يتغنون بحمده ويشيدون بحسنه وجلاله! من الذى يحب «الواجب» لذاته؟ أين هذا الفنّانُ الذى يزاول «الواجب» ويتوخاه إرضاءً لعاطفته الفنية؟ لست أنا به على كل حال! وما أظن بالقارئ إلا أنه مثلى. وإذ كنا من الأوساط فسبيلنا أن يدفعنا الإحساس بالواجب إلى مباشرة أعمالنا والقيام بما هو مفروض علينا، وإلى مجانبة المغريات التى نلاقيها فى طريقنا ومقاومة المفاتن. ونحن إذ نفعل ذلك نعترف بالحاجة التى تحمل على النهوض بعبء الواجب، وبالضرورة التى تحتم الإذعان لأمره، ولكنا لا نحس «الحب» لهذا الواجب وإنما نحس ثقله من الفاتحة إلى الخاتمة! وقد لا نقاوم أو نناهض - بعنفٍ - غير أنّا على هذا نود لو أن الأمر لم يكن كذلك، والحال لم تكن تقتضى ذلك!

ويفتح أحدنا كتابًا - قبّح الله الكتب! - فيُلفى «وردزورث» مثلاً قد نظم فى هذا «الواجب» قصيدة من أجف ما قرض وأصلبه وأبعده عن الإقناع! فلا يصدق - أو أنا على الأقل لا أصدق - أن هذا الشاعر صافحت عينه ابتسامة على وجه هذه الآلهة القاسية! وينتقل إلى «كانت» فإذا به يقارن الواجب، فى جلاله وروعته، بصفحة السماء المجلوة، ويجد نفسه مكرهًا على الاعتراف بأن هذا الفيلسوف قد يجيش صدره بمثل هذه العاطفة الصادقة، فقد كان «كانت» يرى فى الواجب جلالاً ويستشعر له روعة، ولكن «كانت» و«وردزورث» أبعد عن حد الأوساط وأرفع مستوى من أن يصح اتخاذهما مقياسًا عامًا لهذا الناس.

ويقلب كتب الفلسفة الحديثة فإذا هى تعالج أن ترد إليه القدرة على الإيمان بالواجب، وتقول له إن الواجب يمكن أن يحبه كل امرئ! ولماذا يا ترى؟ قالوا لأنه مرتبط بالحياة العالية أو هما شىء أحد! فأما من خبروا هذه الحياة العالية وعرفوها فيفضلونها لا محالة على الحياة الواطية! نعم إن «الواجب» يتصارع مع المتع واللذاذات التى هى أحط، ولكن هذا الصراع يفتر فى النهاية ويتطابق

الـواجب والرغبة.

ونقرأ هذا، نحن الأوساط، فلا نرى فيه سوى تلاعب بالألفاظ وشعوذة بما لا يُفهم. والحق أقول إنى ما استطعت أن أسيغ الفلسفةَ فى يوم من أيام حياتى؛ وكثيراً ما اتهمت نفسى بكثافة الذهن وضعف الاستعداد حتى رأيت من يحبون الفلسفة ويعكفون على كتبها يقفون مثلى حيارى أمام من لا أفهم من رجالها مثل هجل وشلجل ممن لا يصلح بعض كلامهم إلا ليعزم به المرء على الجن.

والرجل من الأوساط محقٌ حين يقول: إذا صار الواجب مطلوبًا مرغوبًا فيه، فإنه لا يبقى «واجبًا» لأن الأصل فيه أنه فرضٌ علينا من غير أنفسنا. وأكثر ما يكون الواجب، سلبيًا أو نواهى مفرغة فى مثل هذا القالب «لا تفعل كذا» «وإياك وكذا». حتى حين «نريد» أن لا نعمل إلا طبقًا لما يفرضه الواجب، لا يكون هذا منا إلا إيثاراً لأهون الشرين. ولو أن أحدنا استطاع أن يخلق الدنيا على ما يحب ويشتهى، لما أبقى لكلمة «الواجب» أثراً فى معاجمنا، ولعفى عليها هى ونظائرها من مثل يجب وينبغى وما هو إليهما أو منهما بسبيل، ولما أبقى سوى «أريد»، يتطلب جهداً، وطبيعة الحياة تدفع إلى توخى أسهل السبل، وكما أن الماء إذا صادفته فى تحدره الصخورُ يدور حولها ويحفر مجراه فيما هو ألين وأقل استدعاء للمغالبة، كذلك المرء فى سلوكه فى حياته اليومية يؤثر أن يوفق إلى أقصى السهولة والسلاسة، وأن يتقى كل جهد متعب.هذا، على الأقل، مطلب. وإن كان الواقع أنه لا سبيل إلى انتفاء الجهود انتفاءً تامًا، ولكن هناك بونًا عظيمًا بين الجهد يبذل حين تكون الرغبات الأولية معترفًا بها وكل مطلب آخر لا يُواجه إلا بالمقاومة والخضوع الجبرى، وبينه حين تكون القيمة الحقيقيةُ للحياة العالية مدركة تمام الإدراك. وليس ثم من فضيلة فى الخضوع مع النفور والتكره، كما أنه لا خير فى التعليم الذى يتلقاه المرء كارهًا مضطراً. وأخلق بالمرء أن لا يفيد شيئًا من درس يُلقى عليه إذا كان يقاوم السعى لتعليمه. ومن الذى صار خيراً بالاضطرار إلى فعل الخير على رغم أنفه؟ ولو أنك ألزمت ابنًا لك بكرهه أن يجود فى كل صباح على

متسول بقرش لما صار بذلك كريمًا ولا رحيمًا، ولكان الأرجحُ أن يكف عن هذا التسخّي متى رفعت عنه يدك التى تقسره على البذل للمساكين. ولا شك أنه يجدر بكل امرئ أن يقوّى فى نفسه عواطف الرحمة، وأن يبث مثلها فى نفوس الصغار، ولكن ذلك لا يتأتى بالقهر. والأنانيةُ الصارخة خير فى النهاية وأقل ضيراً من الاستمرار على إجبار غير المستعد.

وأكثر ما يكون فعلُ الواجب، نزولاً على مقتضيات الجماعة التى نعيش فيها. وأكثر ما يكون الباعثُ على امتثال أمر الواجب أو القعود درجَ نواهيه، الخوف من الرأى العام وعدم الرغبة فى معارضة مألوف الجمهور. أى أن الناس، فى الأغلب والأعم، إنما يؤدون الواجب إجابة لمهيب أجنبى منهم غريب عنهم، ولكن الأصل فى الواجب، بأسمى معانيه، أن يكون الداعى إليه من النفس ومن الخارج جميعًا. ويكون من النفس بمعنى أن لا يفعل المرءُ غير ما هو فاعل ولو اتفقت الدنيا كلها على خلاف ذلك، ويكون من الخارج لأن هناك دخلاً لما هو فوق الإرادة الفردية والرغبة الشخصية. وعلى هذا لا يكون «الواجب» بغيضًا أو محبوبًا إلا باعتبار هذا العامل الخارجى ومبلغ بعده عن النفس أو قربه منها وقابليته للتطابق مع رغباتها. وعلى أنه مهما بلغ من مسايرته لنفوسنا يظل واجبًا. وكفى بهذا إشعاراً لها بسلطان عاملٍ أجنبى حتى حين يطيعه وهو جذل، كما أفعل الآن.

* * *

كذلك كنت أحدِّث نفسى قبل أن أفض الغلاف عن الكتابين. وقد مضت على ذلك أسابيع كنت أقدر أن تكون كلها معاناةً للإحساس بمرارة الإذعان لعامل أو باعث من غير النفس. ولكنى ما كدت أتصفحهما وأقرأ من هذا فصلاً ومن ذاك صفحة حتى شعرت كأن الواجب قد استحال رغبة. وزايلنى انقباضى عن الأدب.

نموذج رقم (٩)

المقالة الساخرة

فى التليفون(*)

عبد العزيز البشرى

لقد أدركنا من صدر نشأتنا جمعيات كانت هنا وهناك من أحياء القاهرة وغيرها من المدن الكبرى. وهذه الجمعيات كان يغشاها كل من يشاء، إذ تلقى فيها الخطب، وتعقد المناظرات، يتولى أطرافها فى الغالب، متقدمو الطلاب، وحديثو العهد بالتخرج من المعاهد والمدارس.

ولعل أهم الأغراض من قيام تلك الجمعيات، إذا لم أقل غرضها الفذ، إنما كان التمرين فى الخطابة، وتعويد الألسن الانطلاق فى المجامع والمحافل. فكنت تسمع المحاضرة فى منافع الهواء، وفى مزايا الشمس، وفى فضل الماء على الخليقة مثلا. كما تسمع المناظرة فى المفاضلة بين السمك واللبن، ولا تنسَ «فيض المنن، فى تفضيل السمك على اللبن»، والموازنة بين القطار والتلغراف «السلك والوابور».

وأرجو أن تصدقنى إذا زعمت لك أنه كانت تعقد المناظرات أيضًا فى المفاضلة بين العلم والجهل؛ على أنه كان يتقدم للكلام فى تفضيل الجهل على العلم من يظن أنه أنطق المتناظرين لسانًا، وأطلقهما بيانًا، وأسطاهما قولا، وأحضرهما حجة. حتى إذا ما ظهر على خصمه، وأدحض على فضل العلم دليله، كان ذلك دليلا على فضله هو وسبقه فى حلبة البيان! وما ضر مادام الغرض التموين فى الخطابة، وشحذ ملكة الجدل، والتماس وجوه الأدلة على صحة الرأى واقعًا حيث وقع من الصواب والسداد، أو من البطلان والفساد؟

وبعد، فلا ريب فى أنه أصبح سمجًا كل السمج بكاتب أن يقول اليوم فى

(*) أعيد نشرها فى (قطوف)، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب (طبعة جديدة)، القاهرة، ١٩٩٨.

منافع التليفون، وما يوفر من الوقت فى الكثير من قضاء الحوائج، وما يسرع بالإسعاف فى الكوارث، ويعين على ضبط الأمن وكف العوادى، ويؤذن بالأسعار، لوقتها، فى التجارات الهامة فلا يغبن بائع ولا شار، وييسر المشافهة بين الأقرباء، والأصدقاء، والأحباء، على بعد المسافة، وطول المدى، إلخ. إلخ. إلخ.

إذا كان سمجًا بكاتب أن يعرض لمثل هذا فى الزمن الذى نعيش فيه، فما أحسب أنه سمج بأحد أن يشكو التليفون، وما يبلغ من أعصاب الناس هذا التليفون!

ولعل قائلا يقول: ما بال فلان يعبر عن هذه الأداة بكلمة «تليفون»، ولا يعبر عنها «بالارزيز» التى اختارها المجمع اللغوى؛ وهو أول الناس باتباع ما يقر المجمع من تسميات؟

وفى الحق، لقد كانت هذه الكلمة شؤمًا على المجمع، وكانت مفتاحًا لكل ما أمطر من تندر وتقليس لا أشك فى أنهما كادا يعوقان سعيه، إذا لم يكونا قد عاقا منه بقدر عظيم أو يسير؛ إذ المجمع برئ، برئ، برئ؛ فلا هو أطلق على التليفون إرزيز، ولا هو نظر قط فى لفظة «إرزيز»، ولا عرض، ولا عرض، إلى هذه الساعة، لتسمية التليفون وكيف يدعوه. وكل ما فى الأمر أن للمجمع مجلة يصدرها طوعًا لحكم المرسوم الصادر بإنشائه. وهذه المجلة مقسومة إلى قسمين: قسم رسمى، وينشر فيه ما يصدره المجمع من قرارات، وما ينتهى إليه رأيه فى التسميات والتعبير عن المصطلحات. وقسم غير رسمى يكتب الكاتبون فيه من أعضاء المجمع وغيرهم ما بدا لهم من بحوث لغوية، ويقترحون فيه ما يشاءون من تسميات ومصطلحات ولا يعد المجمع مسئولا، ولا يمكن أن يعد مسئولا عن شىء من هذا، ولا يقال إنه صادر عنه بحال. وكلمة «الارزيز»، خيبة الله عليها، هى من هذه المقترحات فى القسم غير الرسمى، لا أكثر ولا أقل، أما «شاطر ومشطور وبينهما طازج» وأخواتها، فهى من بدع النكتة، ومن خلق المقلسين!

نعود، بعد هذا، إلى التليفون ورزاياه، بعد أن أمن كل الناس بمنافعه ومزاياه:

التليفون: عصمك الله من كل مكروه، كما تعرف، أداة سريعة للتخاطب، سواء فى قضاء الحوائج، أو فى دفع الكوارث، أو فى الاستنجاد فى الأحداث، أو نحو ذلك؛ على أن الكثيرين منا نحن المصريين، والسيدات على وجه خاص، لا يفرضون له ذلك ألبتة، بل إن بعضهم وبعضهن لينظمونه فى جملة الآلات الموسيقية، كالعود والقانون والبيان، كما دعاه المجمع اللغوى، والكمان مثلا. فإذا أنعم الله على سيد أو سيدة من هؤلاء بالتليفون فى دار صديق أو غير صديق، جعل يتحدث ويتحدث، ما يكل ولا يمل، ولا يتعب ولا ينصب ولا تقفه شهقة، ولا يختلج له فك، ولا ينقطع له نفس، بل لعله فى لذته واستمتاعه أمرح من مستمع إلى عود صناع، أو قانون ضارب حسان!

ومما حدثنى به الثقة الصادق أن سيدة من صديقات أسرته، تختلف إليها للزيارة فى أكثر الأيام؛ وما بلغت الدار قط إلا عدلت من فورها إلى التليفون، فتكلمت ثم تكلمت. حتى إذا أذن الله للكلام بختام، رفعت السماعة ثانيًا، وافتتحت مع آخرين حديثًا آخر، وهكذا حتى إذا تمت لها ثمانية أحاديث أو عشرة، قامت فجلست إلى صواحبات الدار، وما إن تفرغ من شرب القهوة بعد السلام وبث الأشواق، وما إلى ذلك، حتى تهرع إلى التليفون أيضًا، فتعيد ما بدأت، وتستأنف من الأحاديث ما قطعت، وهكذا!....

قال صاحبى: ولقد أقبلت هذه السيدة ذات يوم، وأنا جالس فى غرفة قريبة من آلة التليفون، بحيث أسمع برغمى الحديث فى يسر، فأنا أشد الناس كراهة للتسمع على الناس، ورحت أعد «النمر» التى تطلبها، فإذا هى ست عشرة، قد استهلكت جملة الأحاديث فيها ما يقرب من الساعتين. وأنى أستطيع مطمئنًا على دينى وضميرى أن أحلف لك، بكل ما يحلف به البار والفاجر؛ على أنه ما سقطت إلى أذنى من كل ذلك كلمة واحدة تدعو إليها ضرورة، أو تبعثها حاجة، أو تنفع فى أى شىء، أو تضر فى أى شىء، أو يترتب عليها فى يوم من الأيام أى شىء!

وحدثنى صديق من الظرفاء قال: كنت جالسًا فى مقهى (كذا)، وكان ذلك فى

شهر يوليه، وكان اليوم شديد الحر، وبدا لى أن أتحدث فى التليفون إلى صديق فى شأن عاجل، فإذا مقصورة التليفون مشغولة برجل يتحدث جاهداً، ويهز رأسه هزاً عنيفًا، كأنما يوقع به على نبز الكلام، أو يمسك «الواحدة» على تعبير أصحاب الموسيقى. وانتظرت طويلا عله ينتهى، فلم ينته، فعدت إلى مجلسى حتى مضى نصف ساعة أيضًا، ثم نهضت فنقرت له على الزجاج أتعجله فالتفت إلى، وإن كان فمه لم يلتفت، وجمع أطراف أنامله، وأشار إلى بالتمهل، فأمهلته، حتى سمعته يحيى صاحبه تحية الختام، ثم لم يرعنى إلا أن يستأنف الحديث فيقول لصاحبه: «إلا قل لى» ويمتد الحديث شوطًا آخر، فإذا أذن الله وسمعت منه «نهارك سعيد بقى» مثلا، فتنفست الصعداء، كما يقولون، عاد فقال: «لكن ماقلتليش على كذا»، وهكذا حتى كدت أخرج من جلدى، ولم يغظنى أكثر من أن أسمعه يقول فى وداعه لمحادثه: «بكره إن شاء الله نتقابل فى محل كذا»، فاقتحمت عليه المقصورة، وقلت له: «يا أخى! لقد سرقك الكلام، فلقد صرنا بعد بكره!».

ولا تظنن أن هذا الرجل وتلك السيدة من الشواذ فينا نحن المصريين، وأرجو ألا يغيب عنك أن هذه الإطالة التليفونية قد تجر أحيانًا إلى أخطار، بل لقد تجر إلى أشد الأخطار. فلقد يطلبك قريب أو صديق، أو أى إنسان بينك وبينه عمل، ليحدثك فى أمر عاجل، فلا يصل إليك، حتى يفوت الوقت وتفلت الفرصة، وتضيع المنفعة أو تقع المضرة!

ولقد يحدث لبعض أهل الدار حادث من جرح ينزف الدم، أو يكسر العظم، أو تسمم، أو نحو ذلك؛ فيلتمس طبيب الأسرة فى المقهى الذى اعتاد أن يقضى فيه بعض الليل، فإذا التليفون يئز الساعات الطوال، ما يسكن فى أثنائها لحظة ولا ينقطع، ذلك بأن «دُغُفًا» من زبائن القهوة يحدث صديقًا... فإذا شاء الله، وبدا له أن ينتهى، تلقفه منه آخر من طرازه وضربه. وهكذا...

هذه بعض رزايا التليفون من ناحية الإطالة فى الحديث فى غير جدوى ولا ضرورة أبداً.

وهناك رزايا أخرى، نعرض نماذج يسيرة منها، والله المستعان:

لقد يدق جرس التليفون فى الصباح الباكر، وأهل الدار نيام، فى السادسة إذا كان الوقت شتاء، وفى الخامسة إذا كان صيفًا؛ فيهبون مذعورين، وقد جفت قلوبهم، وزاغت أبصارهم، وتداركت أنفاسهم لأن التليفون، فى مثل هذه الساعة، لا يمكن أن يفضى بخير، بل قل أن يفضى فيها إلا بالشر الكبير، والعياذ بالله. ويتقدم أشجع أهل الدار، ويتناول السماعة بيد مرعشة، ويقف سائرهم وقفة منتظرى الحكم فى الجنايات الخطيرة. ثم إذا هم يسمعون: «لا، النمرة غلط»، فينصرف كل منهم إلى سريره، أو إلى بعض شأنه ما يتكلمون، فقد عقد الذعر ألسنتهم، واشتف دماءهم، فما يقوى أحد منهم على الكلام.

وكل ذلك لأن البارد السمج الذى يطلب التليفون، فى هذا الوقت، لا يجشم نفسه التحرى عن الرقم المطلوب؛ ثم إدارة الآلة طوعًا له، فيكفى الآمنين كل هذا البلاء!

ولقد يدق جرس التليفون، فتجيبه، فيجرى الحديث هكذا:

- أنت س عطوة؟

- لا!

- أمال أنت مين؟

- أما مش س عطوة وبس!

- طيب ما تقول أنت مين؟

- يا أخى! أنا لست س عطوة الذى تطلبه وكفى!

- ده مش محل فلان؟ (ويعين متجرأ أو مصنعًا).

- لا يا سيدى، هذا منزل!

- منزل مين؟

ـ منزل لا شأن لك به يا سيدى!

ـ أما شىء بارد! أما ابن... صحيح! ويسرع إلى قطع طريق الحديث. والحمد لله!

ولقد يطلبك الطالب، فيسألك: أأنت فلان؟ فإذا سألته اسمه، أبى أن يجيبك، أو تبدأ أنت أولا بالجواب عما سأل، وتراجعه فى هذا فيلح ويأبى، إذ العرف واللياقة يقضيان بأن يفضى باسمه هو أولاً، ليدع لك الخيار فى حديثه أو الانصراف عنه.

ومما يتصل بهذا المعنى أن يطلبك طالب، فإذا سأله الخادم عن اسمه، كان جوابه:

ـ بس قل له واحد عايزك. ولا يأذن باسمه أبداً!

ومما يتظرف به الكثير أن يطلبك بعضهم، وقد تكون مشغولا جداً، فإذا استوثق من شخصك، بدأك بالتحية، فتحييه بأحسن منها أو مثلها، ثم كررها على ألوان وصور شتى، ولا يسعك إلا أن ترد عليه التحية بالتحية، ثم ما يروعك إلا أن يفاجئك بهذا السؤال:

ـ طيب أنا مين؟

ـ يا سيدى، قل لى حضرتك مين!

ـ بقى مش عارف أنا مين؟

ـ بماذا تأمر يا سيدى؟

ـ لازم تقولى أولا أنا مين!

ـ لعل خللا فى أسلاك التليفون يغير من صوتك، فاعمل معروف وقل لى من أنت؟

ـ طيب افتكر كده!

ولا يزال يلون لك هذا العذاب، أو تخبره من هو، أو بعبارة أخرى لتلقنه اسمه، وتقدم إليه شخصه، وتعرفه نفسه!

وكيفما كان الحال، فقد أضاع وقتك، وأثار أعصابك، وأفسد تفكيرك، وأحبط سعيك، وحال بينك وبين معاودة عملك، وهكذا يكون التظرف، وكذلك يكون الظرفاء!

أما حوادث الخدم، إذا كنت غائبًا عن الدار، أو كان متعذراً عليك الوصول إلى التليفون لوقتك ـ أما حوادثهم فى تسجيل أسماء المتكلمين فى ذاكراتهم، وفى تسجيل رسائلهم، وفى التبرع بالأجوبة عنك، فأيسرها ما يكدر بين الأخوين، ويفسد ما بين الصديقين، ويحبط ما عسى أن يكون لك من سعى، ويبطل ما عملت من عمل، لعلك نطت به أعظم الأمل، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم!

وبعد، فإذا كان لى أن أسأل الله لمجموعنا شيئًا، فإنى أسأله أن يعلمنا كيف نمشى فى الطرق الحافلة بأسباب الدوس والصدام، وأن نلتزم فى التليفون القصد والدقة وأدب الكلام.

وما ذلك على الله بعزيز!

نموذج رقم (١٠)

الصورة القلمية

إبراهيم عبدالقادر المازنى(*)

يحيى حقى

كان إبراهيم عبدالقادر رحمه الله يقول فى أواخر أيامه على سبيل التواضع والمزاح والتهوين من موهبته: «ما أشبهنى بأرباب الحرف من أصحاب الدكاكين! إننى أصبح فأجلس فى منزلى أمام آلة الكتابة، صابرا على رزقى، فمن جاء يسألنى مقالا أو قصة توكلت على الله ودققت له ما يطلب بلا تأجيل.. ويظل هذا شأنى إلى أن تحين ساعة التشطيب!» كان لا يسود ولا يمحو ولا ينقح، لا يحار ولا يتلجلج، لا يبحث ولا ينقب، بل يجلس أمام آلة الكتابة - كما يفعلون فى أمريكا! - فيدق من فوره ما يريده مؤلفا أو مترجما وينساب منه القول فى أحسن أسلوب وأرق ذوق وأخف دم، ولا أعرف من كتابنا أحدا يدانيه فى هذه المقدرة الفائقة.

وكان حبه للمزاح والمعابثة بعد أن ترك الشعر منبعثا من ضيقه بالافتعال وزعم المزاعم والزهد الفارغ وادعاء الحكمة والتفاصح واستعمال مطرقة لكسر بندقة ودق أجراس مجلجلة يغنى عنها الهمس، ولعل حبه للمعابثة هو الذى قاده ذات مرة إلى اقتباس صفحة من كتاب قرأه بالإنجليزية وأعجب به، فعل هذا لا لشىء إلا ليضحك فى سره من إدخال الغفلة على قارئه.

ولكن أهذا كل السر فى طبعه؟ لعلنى أجد تفسيرا آخر فأذكر عنه شيئا لا أظن أن النقاد قد انتبهوا له أو اهتموا به وهو فى نظرى عميق الدلالة.

كنت فى مطلع شبابى إذا صادفت المازنى عرضا فى الطريق عرفته وتلبثت

(*) نشرت فى «الأهرام» ١٩٦١/٣/١٠ بعنوان «من ذكرياتى»، وأعيد نشرها فى(عطر الأحباب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

عيناى على شخصه، تقفز منهما نظرة تصافحه سرا - فقد كنا حينئذ لم نتعارف - بمحبة وإعزاز وإعجاب، فقد دخل حياتنا بفرقعة حين أصدر مع شكرى رحمه الله، والعقاد - أمد الله فى عمره، كتاب «الديوان» فبصرنا لأول مرة بأصول النقد ومعنى الفن وأسرار البلاغة، والفرق الكبير بين الزائف والجوهر الكريم، ولم ننتبه فى دهشنا إلى ما شاب أسلوبه من تلذذ بالإيلام، وشيه للمنفلوطى على الجنبين بلا رحمة أو شفقة، لذة شهية تنفس عن نزعة القسوة والاستعلاء فى قلوبنا نحن الشباب، وقد ندم المازنى فيما بعد على ما سلف من سخريته اللاذعة، وعاش فى صلح مع الحياة والناس، كنت أراه أحيانا يسير مع العقاد فى أحد دروب القاهرة، لعله شارع محمد على بالقرب من المكتبة التجارية، فكان يمنعنى إكبارى لهما من أن أبتسم للفارق بين طولهما، وكان المازنى يمشى مشية غير معتدلة ولكن لا تلفت النظر ولا تثير عجبا.

ثم شاء لى حسن حظى أن أجتمع به وأعرفه عن قرب، كنت فى سنة ١٩٢٩ وسنة ١٩٣٠ أعمل أمينا للمحفوظات بقنصليتنا فى جدة، وجاءنا المازنى مع وفد من الصحفيين لزيارة الحجاز، فأسرنى منه حياء شديد ورقة جذابة، وذهبت أزوره فوجدته فى حجرة نومه مكورا فى مقعد لابسا جلابية، النوافذ مغلقة دفعا لحر الشمس، ولا أحسبه كان يضيق بوحدته أو خلوته، بل كان مطمئنا لها، والاطمئنان للوحدة والخلوة من طبع النفوس الراضية المستقرة، وبدأ من فوره يمازحنى قال:

- يا أخى وقعت فى مشكلة! هذا المنزل أمامنا أدهشنى حين فتحت النافذة: رأيته مائلاً يوشك أن يقع، فلما نزلت للطريق رفعت إليه بصرى فوجدته معتدلاً أحسن اعتدال، فعدلت عن السير وصعدت جريا إلى نافذتى أريد أن أضبطه على غفلة منه لأرى صدق عبثه بى، وكأنه فطن لحيلتى فكان أسرع منى، إذ حين فاجأته بالنظر إليه من النافذة وجدته فى خبثه قد عاد إلى وضعه المائل.. عجيبة.. كدت أراه يطلع لى لسانه هزءاً بى، وبقيت فى حيرتى بغير شفاء حتى لاحت منى فى الطريق نظرة عابرة إلى المنزل الذى أسكنه فإذا هو المائل على جنبه.

فلما ضحكنا واتصل الحديث بيننا قام من مقعده ليرتدى ملابسه، فهالنى منه منظر كاد ينفطر له قلبى، وشعرت نحوه بحنو شديد، وتملكنى إحساس عجيب، كأننى أشهد سلحفاة خرجت من حصنها فإذا أمامى مخلوق رقيق مضيع يفتك به أضعف عدو، إذ وجدت المازنى رحمه الله يمشى مشية منخلعة، يكاد شقه كله يهوى عن يمين إلى الأرض فوق ساق أقصر من أختها بكثير، كأنما أصيب فى جنبه بضربة عنيفة من هراوة ثقيلة قصمت وسطه، وكان واضحا كذب الصدر والكتفين والذراعين والفك والعينين والحاجبين فى الاحتفاظ بنطقها السليم فوق هذا الزلزال، كأنها تطلب الانحدار من مكانها مع ميل الجسم، لو كانت من سائل لاندلقت على الأرض بصوت رش حفنة من الماء بيد منبسطة الأصابع، لو أنه صرخ فجأة من محنته لما دهشت! خلل بسيط فك صواميل الجسم كلها، كأنه فريسة بريئة هاربة غالها سهم خائن لواها واختلط الجرى عندها بالزحف فى مشية عجيبة من صنعها هى وحدها تنفرد بها دون سائر الخلق، ستكون شفيعتها فى طلب الرحمة يوم النشور.

ولكنى لا أدرى لماذا أحسست أن هذه المشية رغم تجرعها مرارة الضعف تنطق بالحزم كأنما تشق الصخر لا الهواء بضربات متتالية. أكانت سخريته بالمنزل المائل تشبيها خفيا لعلته؟ أكان حبه للمعابثة تنفيسا لكبت قديم حين أقعدته علته عن المشاركة فى عبث قرنائه بالجرى واللعب؟

ورأيت المازنى يقوم فيضع فى قدمه فردة حذاء لها كعب مرتفع يعالج الفرق بينها وبين أختها، ليس فى نظراته إلى أقل دلالة على الحرج، كأنها تقول لى ببساطة وبراءة:

ـ ها أنت ذا قد رأيت، الآن أصبحت صديقى!

ولو كنت مكانه لقلت لهذا الذى اقتحم على خلوتى وسرى:

ـ ها أنت ذا قد رأيت، فغر من وجهى!

نموذج رقم (١١)

المقالة القصصية

قصاصات الزجاج(*)

د. زكى نجيب محمود

بإحدى الكنائس فى إنجلترا نافذة أبدعتها يدُ صَنَّاع فجاءت آية من آيات الفن الروائع تحفة للزائرين، اتسقت ألوانها، وأتقنت تصاويرها، وبلغت فى كل شىء حد الكمال؛ ويقص عليك الدليل أنه لما بنيت الكنيسة جىء لزخرفتها بفنان طبقت شهرته الخافقين فى الفن الجميل، واستصحب الأستاذ صبيا كان يلازمه ليتلقى عنه أصول الفن، وأخذ الأستاذ الفنان فى زخرفة النوافذ، ورصت أمامه ألواح الزجاج ألوانها شتى، يجد من هذا مرة ومن ذلك مرة، ويرشد الغلام إلى قواعد الفن فى صناعته كلما وضع فى النافذة قطعة من زجاج؛ فهنا مربع أزرق وإلى جانبه حلقة حمراء، وصورة القديس هنا، وهنا صورة العذراء. وكان الأستاذ خلال ذلك يقذف بقصاصات الزجاج غير مبال بها، فينثرها يمينًا ويساراً، والغلام من ورائه يجمع هذه القصاصات ليلقى بها حيث تؤمن العواقب.

لكن الغلام فنان موهوب، فلم يلق بقصاصات الزجاج حيث تلقى سائر الفضلات، بل أخذ يلهو بها فى سويعات فراغه حتى كانت له فى النهاية نافذة رائعة بارعة هى التى يقف عندها الزائرون اليوم ليقص عليهم الدليل قصتها، ويحكى أنه لما فرغ الصبى من نافذته أطلع عليها أستاذه:

- ما هذا الذى أرى؟

- نافذة صنعتها

- وأنى لك الزجاج؟

(*) أعيد نشرها فى (جنة العبيط).

ـ قصاصات جمعتها

ورأى الأستاذ فى نافذة الغلام فنًا لا يقاس إليه فنه، وكبر عليه الأمر فانتحر.

ذكرت قصة هذا الغلام الفنان ونافذته، إذ كنت جالسًا أمام مدفأتى ليلة أمس، وحيداً فى غرفتى، والدنيا من حولى صامتة لا تسمع فيها صوتًا ولا حركة؛ فاتخذت منها نقطة ابتداء وتركت خواطرى تترى خاطراً فى إثر خاطر.

فخطر على ذهنى أول ما خطر مؤرخ فنان أقرب ما يكون شبهًا فى كتابته للتاريخ بذلك الغلام فى صناعته للنافذة، فقد كانت نافذته التى صنعها قصصًا تاريخيًا هو أحلى ما جرت به براعة على قرطاس، وكانت قصاصاته التى صنع منها نافذته نتفًا من الأخبار والحوادث تساقطت من بين أصابع الذين احترفوا كتابة التاريخ، إذ قصر هؤلاء أنفسهم على الحوادث الضخمة والرجال الأعلام ونفضوا عن أسنة أقلامهم عامة الناس يمينًا وشمالاً؛ فمن ذا تعنيه قصة حمال اعترك مرة مع جاره الحمال وساد بينهما الود مرة، بقدر ما تعنيه الرءوس المتوجة تختصم آنا وتتهادن آنا؟ من ذا تعنيه قصة امرأة عجوز أحبت قطها أو كلبها، بقدر ما تعنيه الأميرة ملأت شغاف قلبها بحب الأمير؟ لكن صاحبنا المؤرخ الفنان لم يرضه أن يلقى بهذه القصاصات فى تراب الرفوف، فنقاها وصفاها وسواها قصصًا هى هذه التى تقرؤها فتمتعك وتفتنك؛ لم ينهره الملوك فى قصورهم ولا القادة فى حومات القتال إلا بمقدار ما يكون هؤلاء الملوك والقادة بشراً من البشر؛ وكان من رأيه أن صولجان الملك قد لا يثير الخيال بمقدار ما يثيره محراث الفلاح، ولذلك ترى مادته البشرية فى قصصه هى هذا الزارع الصغير وهذا الصانع وهذا البائع وهذا الجندى وهذه الفتاة الريفية الساذجة؛ فمن هؤلاء تتكون لحمة الحياة وسداها. وإنه لمن فضل الله على عباده أن جعل بينهم قدراً مشتركًا لا يملكون أن يخضعوه لهذا التفاوت الذى فرضوه على أنفسهم فرضًا فى شتى نواحى العيش، فالفتاة الريفية تحب فتاها كما تحب الأميرة أميرها، وتحزن زوجة الأجير على ولدها إذا أصابه الردى كما تحزن على ولدها زوجة الوزير؛ فالحمد لله الذى جعل الناس يضحكون ويبكون على غرار

واحد، ويجوعون ويشبعون ويرضون ويسخطون على نسق واحد، ويفتقرون إلى الله ويعبدونه بأسلوب واحد؛ وأدرك مؤرخنا الفنان هذا القدر المشترك وعرف له وزنه وقيمته، فجمع قصاصاته التى ألقى بها بين المهملات، ومن هذه القصاصات صنع آياته الخالدات.

ومضى هذا الخاطر وجاء فى إثره خاطر.

طافت بذهنى عشرون عامًا مضت على صديق لم يكد يخلو فيها إلى حياته أسبوعًا واحداً، وأوشك ألا يمضى يوم خلالها دون قراءة وكتابة يشقف بهما نفسه ومن حوله من الناس، فكان إنتاجه بمثابة النافذة صنعها من قصاصات، هى سويعات الفراغ التى أبقتها له الدولة بعد أن استأجرت معظم وقته لقاء بضعة قروش رآها أولو الأمر ثمنًا عادلاً له فى سوق البيع والشراء، وكأنما هاض صديقى هذا ذلك الجهد الثقيل فأقعده بينما كانت القافلة فى مسير، أو رأى نفسه يمشى فى طريق وقافلة الناس فى طريق آخر؛ هى ماضية من جنوب الأرض إلى شمالها وهو سائر من الشمال إلى الجنوب، رأى نفسه هابطًا وأنداده فى صعود، وأوفى هؤلاء الأبداد صداقة من كان يلقى نظرة إشفاق وهو عابر مخلفًا وراءه هذا الزميل المهيض، وذات صباح مشمس وضاح، حمل صاحبنا نافذته وقصد بها إلى أحد السادة رعاة الفن الجميل وهو كالليث فى مربضه:

ما هذا الذى جئتنى به؟

- نافذة صنعتها

- وأنى لك الزجاج؟

- قصاصات جمعتها

وضحك السيد الذى كان من رعاة الفن الجميل وقال: يؤسفنى يا بنى أن أقول إننا فى هذه الدار قد تواضعنا على ألا ننعت بالفن نافذة قوامها القصاصات، فهأنت ذا ترى النافذات التى وجدت طريقها إلى جدراننا ألواحًا كاملة.

وحمل المسكين نافذته وعاد إلى مأواه، ولو رآه عندئذ رسام فنان لانتهزها فرصة سانحة أن يخرج للناس آية يكتب على إطارها «خيبة الأمل» ولأصبح ذلك الصديق بعدئذ عبرة لكل من تحدثه فى أرض الكنانة نفسه أن يصنع نافذة من قصاصات الزجاج.

وكادت تشيع ذكرى صديقى اليأس فى نفسى، لولا أن حانت منى التفاتة إلى صورة معلقة على جدار غرفتى، صورة «الأمل»: كوكب مظلم خلا من آهليه إلا فتاة شد على عينيها برباط فلا ترى، وعلى إحدى أذنيها فلا تسمع إلا ضئيلاً، وفى يدها قيثارة تقطعت أوتارها إلا وتراً، ومع ذلك كله أحنت الفتاة رأسها فى ذلك العالم الموحش المظلم الصامت، لعلها تسمع نغمًا واحداً من ذلك الوتر الواحد!

إن حدث لك يا صديقى أن تقرأ هذه السطور، فنصحى إليك ألا تؤنسك أحكام السادة الذين هم فى أرض الوطن العزيز رعاة الفن الجميل؛ إنهم لن يزهقوا أرواحهم يأسًا حين يرون أنفسهم صغار الفكر بالقياس إلى فكرك، ضئال الهمة بالقياس إلى همتك، كما فعل أستاذ الفن مع صبيه الموهوب، بل هم سيسحقونك أنت سحقًا وهم سينحرونك أنت نحراً، ليبدو قليلهم كثيراً وضحلهم غزيراً.

ومضى هذا الخاطر وجاء فى إثره خاطر.

فتاة فى خدرها، نؤوم الضحى، تستيقظ لتزيَّن، ثم تمحو زينتها لتنام! وهى فى سويعات صحوها لا تجاوز ظليل خدرها، صونا للشرف، لأن الشرف من صفات الخفافيش، هو وضوء الشمس نقيضان لا يجتمعان؛ فالقهرمانة الآن فى الردهة، والقهرمانة الآن فى الغرفة، وساعة هى فى البهو وساعة فى الشرفة، وهكذا أخذت تتعاقب الأيام، ليل يتلوه النهار ونهار يأتى بعده الليل؛ شتاء يتلوه صيف وصيف يأتى بعده الشتاء؛ والوردة الأرجة ترسل عبقها فى أرض بلقع بيباب انتظاراً لمن يكون لها قرينًا؛ والقرين المرتقب دونه إليها الصعاب؛ فهذه ساحرة تلاقيه فى الطريق وتخادعه حتى تخدعه، وتغازله فتصرعه؛ حتى إذا ما أفاق لنفسه وتبين فيها غش الساحرات تركها ومضى، ليصادفه بعدئذ شيخ هرم ملتح، سكن كهفًا

بعيداً عن العمران، وراح بالإكسير يخرج من النحاس الخسيس ذهبًا إبريزاً؛ فما إن رأى الشيخ فتانا حتى أغراه بالمكث إلى جواره حينًا ينفخ له النار، وله من محصول الذهب مقدار، ولبث الفتى ينفخ النار عامًا وعامًا وثالثًا بعده رابع وخامس، ورائحة الذهب تملأ أنفه وخياشيمه فلا يترك المنفاخ، والفتاة هنالك فى ارتقابها له تستيقظ لتتزيّن ثم تمحو زينتها لتنام... تلك الفتاة قصاصة بشرية قذفت بها الرحى بين المهملات.

ومضى هذا الخاطر وجاء فى إثره خاطر، بل سلسلة من الخواطر جاءت فى تتابع سريع؛ فالفتاة التى تعطلت فى دارها عن غير ضعف إلا ضعفًا فى إدراك ذويها، دعت إلى الذهن ألوف الألوف من الناس الذين انتشروا فى أرجاء البلاد مدائنها والقرى، لا يعملون أو يعملون وكأنهم لا يعملون؛ فهم أقرب الناس شبها بمدينة ضاقت بأهلها سبل العيش، فاتفق الجيران على أن يتبادلوا الخدمات، فكل يغسل لجاره ثيابه، وكل تكنس لجارتها بيتها؛ ثم دهش أهل المدينة أن رأوا أنفسهم كادحين والبطون لم تزل على حالها خاوية؛ إن السادة إذ أعدوا لأنفسهم حياة ترضى فيهم الغرائز والشهوات، نثروا حولهم عن غير وعى هذه القصاصات.

وصاح صائح: كيف السبيل إلى الإصلاح؟

الإصلاح سبيله أن تعرف لكل قصاصة قيمتها، وأن تجد كل قصاصة مكانها من نافذة المجتمع، فمن لهذه القصاصات البشرية بمن ينسقها أمة منتجة عاملة؟ من لهذه القصاصات البشرية بمثل ذلك الصبى الفنان؟

نموذج رقم (١٢)

المقالة الكاريكاتورية

عباده بن الناطق(*)

محمود السعدني

كان عبادة فى نظر البعض متسولاً، وفى نظر البعض الآخر معتوها!

فهو متسول لا يسأل الناس ولكنه لا يرفض ما يقدم إليه. وكان مجنونًا ولكن جنونه كان من هذا النوع الهادئ الذى يلمع ويتوهج لحظات قليلة، ثم لا يلبث أن يعود عبادة إلى وعيه وكأنه لم يكن منذ لحظات يجدف أو يخطرف أو يهذى بكلمات لا يفهمها إلا قلة قليلة من الذين كانوا يعرفون عبادة عن قرب!

أما أصل عبادة وفصله فلا أحد يعرف عنهما شيئًا كثيراً، لا أحد يعرف، لأنه لا أحد اهتم، فهو فى تلك الأيام المبكرة من حقبة الأربعينيات لم يكن فى مصر من يشغل باله بأمر العقلاء فما بالك بأمر المجانين! كما أن عبادة كان له شبيه فى كل قرية مصرية تقريبًا، وأكثر من شبيه فى كل حى من أحياء القاهرة، والذين اعتادوا الجلوس على مقهى محمد عبدالله فى الجيزة فى تلك السنوات التى سبقت الحرب العالمية الأخيرة وصاحبتها فوجئوا بوجود عبادة فى المقهى ثم اعتادوا على رؤيته فيها حتى صار جزءاً لا يتجزأ منها، شأنه شأن المقاعد والمناضد والجدران. ولم يكن عبادة عاملاً فى المقهى بمعنى كلمة العامل كما نفهمها هذه الأيام، ولكنه مجرد صعلوك ينام فى المقهى فقط ويحتمى به. ولم يكن يرتدى ملابس ولكن هرابيد تكشف عن جسده أكثر مما تخفى، وكانت رائحته كريهة ونفاذة وتفوح من بعيد، والأكيد أن الماء لم يلمس جسمه منذ أن غادر قريته فى أقاصى الصعيد. ولم يكن يأكل كما يأكل «البنى آدمين» فلم أره فى حياتى جالسًا يأكل، ولكنه كان يتناول

(*) أعيد نشرها فى (مسافر على الرصيف)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

وجبته وهو يذرع الرصيف أمام المقهى جيئة وذهابًا فى خطوات عسكرية أشبه بمشية الأوزة الألمانية الشهيرة. وكان يتوقف أحيانًا ليلقى وفمه محشو بالطعام كلمات صارخة وغامضة وغالبًا بلا معنى. ثم يستأنف خطوة الأوزة والأكل من جديد. وكان يدخن بلذة ولكنه لم يدخن أكثر من خمس سجائر فى اليوم. ربما لضيق ذات اليد. وربما لحكمة نجهلها نحن العقلاء، ويدركها ذلك المعتوه.

كان أنور المعداوى أكثر زبائن قهوة محمد عبدالله اهتمامًا واحتفالاً بعبادة، وكان يعتقد اعتقاداً لا شك فيه أن وراء عبادة سرا. وكان يستدعيه أحيانًا خصوصًا ساعة العصارى ويسأله أنور المعداوى عدة أسئلة عن الأحوال الخاصة والعامة على حد سواء، وكان عبادة يستمع ويضحك ثم يفر هاربًا ويختفى لحظات، ثم يعود ليظهر فى مشيته العسكرية المعهودة ووجهه نحو السماء ويصرخ بكلام، وكان أنور المعداوى ينصت إليه باهتمام مؤمنا بأن ما نطق به عبادة له علاقة بالأسئلة التى طرحها عليه. وعندما اشتدت الحرب العالمية ارتدى عبادة غطاء رأس لمارشال إنجليزى. وكان كلما رأى وهو على رصيف المقهى جنديًا من جنود الحلفاء تحرش به، وكلما مضت سيارة عسكرية من الميدان بصق عليها عبادة فى زهو واستعلاء. ولم يشعر عبادة بأزمات الحرب العالمية، لم يشعر بأزمة التموين، ولم يشعر بأزمة السجائر ولم يشعر بأزمة الدقيق، فقد كان بحالة من انعدام الوزن والرغبة والحاجة.

ولكن عندما انتصر الإنجليز على الألمان فى معركة العلمين نزع عبادة غطاء رأسه المارشالى وراح يردد شعاراً واحداً لا غير «سعد باشا قال مفيش فايدة»، وظل يردد هذا الشعار سنوات طويلة ولم يتخل عنه إلا عندما قامت حرب فلسطين فى عام ١٩٤٨. فجأة انتاب عبادة نشاط لم نعهده فيه من قبل، واشترى نموذج بندقية خشبية راح يحملها على كتفه وهو يخطو خطوة الأوزة على رصيف المقهى، وكانت معسكرات التطوع أمام الشباب الراغبين فى الاشتراك فى حرب فلسطين قد بدأت العمل على قدم وساق! وبدأت تظهر طوابير المتطوعين عقب صلاة الفجر تجتاز شوارع الجيزة مرددين شعارات الله أكبر ولله الحمد، الذى أصبح شعار عبادة هو

الآخر. وعندما انتهت الحرب بهزيمة الجيوش العربية ألقى عبادة سلاحه هو الآخر وعاد إلى شعاره القديم «سعد باشا قال مفيش فايدة». ولكن بمرور الوقت تطور جنون عبادة فأصبح من النوع الخطير، فقد كان يصرخ بشدة وينتابه هياج أشد، ولم يحفل أحد بأفعال عبادة باعتباره مجنونًا وفاقد الأهلية وعديم التربية والأصل!

المهم أن عبادة كان أول من أيد ثورة ٢٣ يوليو بحماس، وارتكب من أجل ذلك عملاً كلفه عدة كفوف هوت على صدغيه من يد المعلم عبدالله الذى كان أقرب إلى الوحش منه إلى «البنى آدمين». ولكن هذه الكفوف الساخنة لم تمنع عبادة من القيام بعمل آخر لتأييد ثورة ٢٣ يوليو ولكنه تكلف فى المرة الثانية عدة أسنان سقطت من فمه. وأصل الحكاية أن عبادة كان يقوم بتنظيف المقهى وترتيب المقاعد والطاولات فى الصباح الباكر، وكان يفتح الراديو ليستمع إلى القرآن الكريم وهو يؤدى عمله المرهق، هكذا تعود منذ أن وجد بالمقهى وإلى آخر يوم فى حياته. ولكن فى ذلك الصباح من يوم ٢٣ يوليو ١٩٥٢ استمع عبادة بعد القرآن مباشرة إلى بيان يذيع أخبار حركة قام بها عدد من ضباط الجيش، وهو البيان الأول الذى أذاعته ثورة يوليو، وهو غير البيان الذى أذاعه أنور السادات فى الساعة التاسعة صباحًا. استمع عبادة إلى البيان الأول الذى لم يكن مفهومًا بدرجة كافية، ولم يكن صريحًا إلى الدرجة التى تكشف عن وجود ثورة فى البلاد، ثم انقطع الإرسال فجأة. ولكن يبدو أن عبادة وحده هو الذى فهم الرسالة فقد ترك عمله على الفور واختطف صورة «فاروق» المعلقة على الجدار وحطمها، وراح فى مشيته العسكرية المعهودة على الرصيف يسب ويلعن بصوت صارخ فى هذا الوقت المبكر من الصباح فاجتمع حوله بعض المارة، وجذبت الضجة بعض عساكر الشرطة، واكتشف أحدهم أن صورة «فاروق» ممزقة وإطارها محطم فنظر إليها وإلى عبادة فى بلاهة ظنا منه أنها نوبة من نوبات جنونه. ولكن الضجة أيقظت المعلم عبدالله صاحب المقهى من نومه، وعندما اكتشف ما جرى انتابه غضب شديد وهوى بعنف وبضراوة على وجه عبادة حتى أسال الدم من أنفه، والغريب أن عسكرى الشرطة تدخل لحماية عبادة من غضب المعلم عبدالله. لم يكن المعلم عبدالله يعلم شيئًا مما حدث ولا عسكرى

الشرطة أيضًا! وربما لم يكن أحد آخر من الذين توافدوا على الضجة يعلم شيئًا. المهم أن الضجة انتهت والناس تفرقت وجلس عبادة على الأرض يمسح دمه ويشرب كوبًا من الشاى وينظر إلى الميدان فى بلاهة وفى هدوء. ولم يستمع إلى نداءات المعلم عبدالله ولم يهتم بها، فقد أعلن الإضراب عن العمل! وعندما أذيع بيان الثورة الثانى الذى أذاعه أنور السادات هاج الناس فى الشوارع فرحًا فترة قصيرة، ثم لزموا الصمت لأن البيان حذر من القيام بأى أعمال شغب وهدد المتظاهرين بأنهم سيلقون مصير الخائن، ولذلك خيم الصمت على الشوارع والتزم الناس الهدوء واكتفوا باختلاس النظرات إلى سيارات الجيش وهى تجوب الشوارع وقد صوب الجنوب بنادقهم إلى صدور المارة.

الوحيد الذى لم يلتزم ببيان الثورة هو عبادة، ما إن شاهد سيارة جيش تعبر الميدان حتى هجم عليها كالوحش وفى نيته أن يحتضن كل أفراد القوة فرداً فرداً وأن يطبع القبلات على وجناتهم وعلى أيديهم أيضًا! ولكن عساكر الجيش لم يدركوا القصد من هجوم عبادة على السيارة. اعتقدوا أنه ربما كان عدوا من أعداء الثورة، وربما عميلاً من العملاء، وربما جاسوسًا لجهة أجنبية، فانهالوا عليه ضربًا بكعوب البنادق حتى سقطت عدة أسنان من فمه وسقط عبادة مغمى عليه، وعندما علم قائد السيارة أن الرجل معتوه استقل السيارة مع جنوده ومضى.

وهكذا دخل عبادة التاريخ كأول مؤيد لثورة ٢٣ يوليو وأول ضحاياها. وتألق عبادة فى بداية الثورة. وعندما انعقدت محكمة الثورة التى حاكمت زعماء الأحزاب كان يهتف بميدان الجيزة بكلمة واحدة هى «إعدام»، ولكن يبدو أن ثورة يوليو لم تستمع إلى صرخات عبادة، ولذلك فتر حماسه بها وراح يهاجمها بين الحين والآخر بالصرخات كل مساء وهو يذرع رصيف ميدان الجيزة فى مشيته العسكرية الخطيرة! وكان صوته مزعجًا جذب انتباه المباحث فضربوه علقة فى قسم الجيزة ليكف عن ترديد الشعار.. ولكن عبادة لم يكف ولم يتوقف وظل يردد الشعار حتى حدث العدوان الثلاثى على مصر، وانتابت عبادة حالة من الجنون استغرقت وقته كله

وأعمل عمله بالمقهى. ارتدى عبادة صحنا على رأسه كأنه خوذة من التى يستعملها الجنود فى الحرب، وحصل على نموذج خشبى لبندقية، وراح يتدرب نهاره كله على إطلاق النار. وكان كلما نهاه أحد عن الصراخ ازداد صراخًا، وكان يبكى أحيانًا عقب نوبة الصراخ. وأحيانًا أخرى كان يضحك ضحكًا هستيريا! وفى المساء عندما يخلو الميدان من الحركة وتتوقف مركبات الترام ويهدأ كل شىء وينام، كان عبادة يتوسط الميدان ملقيا بأوامره إلى الفيالق الوهمية التى يقودها للتحرك فى المعركة حسب الخطة المرسومة. وعندما انتصرت مصر والعرب فى معركة بور سعيد خلع عبادة ملابسه ووقف يصرخ فى الميدان شديد الابتهاج حتى أغمى عليه (...).

نموذج رقم (١٣)

المقالة الفلسفية

ما العقلانية؟(*)

د. مراد وهبة

العقلانية مذهب فلسفى يدور على أن للعقل وجوداً قائمًا بذاته، وأن هذا العقل قادر على تعقل الوجود، وعلى أن يكون مرشداً أخلاقيًا للإنسان. ومن ثم فهذا المذهب يدور على محاور ثلاثة: نظرية المعرفة، والميتافيزيقا، والأخلاق.

العقلانية من حيث هى نظرية المعرفة تفرق بين نوعين من الحقائق: حقائق تجريبية وحقائق عقلية. الحقائق التجريبية ممكنة وجزئية ونسبية، ومصدرها الإدراك الحسى. أما الحقائق العقلية فهى ضرورية وكلية ومطلقة، ومستقلة عن الإدراك الحسى، والإنسان أيًا كان قادر على إدراكها. ومحاورة «مينون» لأفلاطون تلتزم العقلانية للتدليل على السمة الأبدية للحقيقة حيث يطلب سقراط من أحد خدام مينون، وهو عبد صغير، حل مسألة هندسية، مع أنه لم يدرس العلوم الرياضية، فيوفق العبد فى حلها، وذلك بتذكر معارف كانت كامنة فى عقله.

وفى الفلسفة الإسلامية يُتخذ ابن رشد دليلاً على العقلانية فى مجال العلاقة بين الشريعة والحكمة. فهو يحدد هذه العلاقة فى ضوء نظريته عن المعرفة. إذ هو يفرق بين ثلاثة أنواع من المعرفة: خطابية، وجدلية، وبرهانية، وأدقها البرهانية لأنها تبدأ من المبادئ الأولية للعقل، وهى واضحة بذاتها، ويستنتج منها - من القياسات الدقيقة المرتبطة بعضها البعض ارتباطًا وثيقًا - نتائج تشترك فى الوضوح والبداهة، وفى يقين المقدمات. وطريق البرهان هو طريق الحكمة إذ «الحكمة هى فى النظر إلى الأشياء بحسب ما تقتضيه طبيعة البرهان».

وفى الفلسفة الحديثة يعد ديكارت مؤسس العقلانية بلا منازع. فهو يقرر أن

(*) أعيد نشرها فى كتاب «ملاك الحقيقة المطلقة»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩.

العقل واحد عند بنى البشر أجمعين فهو الشيء الوحيد الذى يجعلنا أناسى، ويميزنا عن العجماوات. وما منشأ الآراء المتباينة سوى تباين الطرق فى استخدام العقل.

ومع ذلك فإن ديكارت يحدد الطرق أو المنهج لإجادة قيادة العقل والبحث عن الحقيقة. ولهذا المنهج أربع قواعد، أهمها القاعدة الأولى، وتنص على «ألا أسلم شيئا إلا أن أعلم أنه حق». والعلم الذى يعنيه هو الإدراك بالحدس الذى من شأنه أن أتبين أى الأفكار واضح، وأيها غامض. الفكرة الواضحة صادقة ويقابلها موضوع، أما الفكرة الغامضة فانفعال ذاتى. وهذا يعنى أن العالم الخارجى لا يُعلم إلا بعد أفكارى وعلى مثالها. ومن ثم فالرياضيات والطبيعيات علوم استنباطية من حيث أن قضاياها يمكن استدلالها من عدد قليل من المبادئ الأولية، ثم هى قبلية من حيث أن هذه المبادئ ليست مستمدة من التجربة، وإنما من العقل. وقد يكون لكل علم مبادئ خاصة به لا ترد إلى مبادئ علم آخر. وقد تكون مبادئ العلوم برمتها مردودة، فى نهاية المطاف، إلى معانى [معانٍ] عامة مشتركة، وفى هذه الحالة تتحقق وحدة العلم. وقد كانت هذه الوحدة حلم ديكارت. فقد كان يبحث عن المبادئ أو العلل الأولى لكل ما هو موجود، أو ممكن الوجود، فى هذا العالم. ثم يستنبط من هذه المبادئ جملة الحقائق العلمية بمعونة سلسلة من الاستدلالات البسيطة التى يستعين بها علماء الهندسة للوصول إلى استدلالات أشد تعقيداً.

وتأسيسًا على ذلك فإن العقلانية لا تقف عند حد الرياضيات والطبيعيات، وإنما تتجاوزها إلى الإنسانيات. يقول ليبنتز فى مقدمة كتابه «محاولات جديدة فى الفهم الإنسانى» (١٧٠١-١٧٠٩) يبدو أن الحقائق الضرورية التى نعثر عليها فى الرياضيات الخالصة، وعلى الأخص فى الحساب والهندسة، ينبغى أن تكون لها مبادئ لا تستند فى البرهنة عليها إلى الأمثلة، وبالتالى لا تستند إلى شهادة الحواس. والمنطق، ومعه الميتافيزيقا، يكوّن علم اللاهوت الطبيعى، والأخلاق تكوّن علم القانون الطبيعى. وهذان العلمان مفعمان بمثل هذه الحقائق الضرورية التى نستدل عليها بمبادئ جوانية نسميها فطرية.

وقد طغت النزعة الفطرية على العقلانية إلى الحد الذى فيه ارتبطت المثالية بالعقلانية، باعتبار أن الفكرة المحورية للمثالية أن المعرفة فعل باطن يصدر عن العارف. ومتى كانت هذه طبيعة المعرفة فهى لا تقع إلا على موضوع باطن، فلا يسع العارف أن يعرف غير ذاته، ولا يسعه أن يهرب إلى خارج لكى يعرف موضوعًا خارجيًا. فإنه من التناقض أن تكون المعرفة فعلاً باطنًا وتدرك شيئًا خارجيًا. ومن هذه الزاوية يمكن القول بأن ديكارت هو أول عقلانى يُظهر المثالية مذهبًا واضح المعالم. لم يلجأ، مثل أفلاطون، إلى أسطورة وجود مسبق للنفس فى عالم معقول لتبرير عقلانية مذهبه بل اكتفى بالاعتقاد بأن النفس مشتملة على معان غريزية أو فطرية بسيطة أولية، ومن ثمة واضحة ومتميزة، تؤلف منها أشياء كثيرة، ومن الأشياء عوالم كثيرة، فلا نحتاج إلى التجربة إلا لنعلم أى عالم هو موجود فعلاً. فهى مستكفية بذاتها، مستغنية عن الطبيعة فى إقامة العلم الطبيعى.

وأية نظرية للمعرفة من شأنها أن تثير مشكلات ميتافيزيقية. وكل مشكلة ميتافيزيقية لها أكثر من حل. فإذا قلنا عن نظرية للمعرفة إنها عقلانية فثمة نوع من الميتافيزيقا يمكن أن يقال عنه إنه عقلانى. وأول قضية ميتافيزيقية هى قضية العقل عند أفلاطون، والعقل عنده ذاكرة. ذلك أن النفس قبل اتصالها بالبدن كانت فى صحبة الآلهة، تشاهد فيما وراء السماء موجودات ليس لها لون ولا شكل، ثم ارتكبت إثمًا فهبطت إلى البدن. فهى إذا أدركت أشباح المثُل بالحواس «تذكرت» المثُل، ولهذا يقول أفلاطون: «إن العلم ذكر والجهل نسيان». والعقل عند الرواقيين هو قانون العالم، والعالم إلهى بالنار، ولهذا فالعقل هو قانون النار، بموجبه وقعت الأحدث الماضية، وتقع الأحداث الحاضرة، وستقع الأحداث المستقبلية. وعندما يذكر الرواقيون العناية الإلهية فهم يريدون بها تلك الضرورة العاقلة التى تتناول الكليات والجزئيات. والعقل، عند المسيحيين، جوهر روحى بسيط ويلزم من روحانيته أنه خالد، بل إنه خالد أيضًا من حيث إنه يدرك الوجود على الإطلاق. وهو من حيث هو كذلك ينزع بطبعه إلى الوجود دائمًا. ولا يجوز أن يذهب النزوع الطبيعى سدى،

فالعقل إذن يبقى بعد فساد الجسم. أما أتباع الفيلسوف الإسلامى ابن رشد فيقولون إنه ليس هناك سوى عقل مفارق واحد للجميع هو العقل الفعال، عقل فلك القمر. والمعقولات موجودة فى هذا العقل، الأمر الذى يفترض أن الإحساس لا يعدو كونه فرصة أو مناسبة للتعقل، وأن المعقولات موجودة بالفعل سواء فى أنفسنا أو فى عقل أعلى.

أما فلاسفة التنوير، فى القرن الثامن عشر، فيمكن إيجاز رأيهم فى العقل بما جاء فى كتاب كوندرسيه بعنوان «صورة تاريخية عن العقل الإنسانى» يدور على ثلاثة ألفاظ: العقل، والتسامح، والإنسانية، وعلى تسع مراحل تعبر عن التقدم التاريخى للبشرية مضافًا إليها مرحلة عاشرة تصور آمال كوندرسيه فى المستقبل. وأورد هنا ترجمة لجزء مما كتبه عن المرحلة التاسعة: «لقد تابعنا العقل الإنسانى وهو ينمو نمواً بطيئًا بفعل التقدم الطبيعى للحضارة، وراقبنا الخرافة وهى تتحكم فى العقل فتفسده، وكذلك الطغيان وهو يضعف العقل فيميته بفعل البؤس والخوف. وقد رأينا العقل وهو ينزع عنه القيود فيتحرر من جزء من كل، ثم يمضى وقته فى استعادة قوته مهيئًا نفسه للحظة التحرر. وعلينا دراسة المرحلة التى يتحرر فيها العقل تمامًا من قيوده. وإذا علقت به آثار هذه القيود فعليه أن يحرر نفسه منها رويداً رويداً. وإذا قدر له أن يتقدم بلا عوائق فستظل عقبة وحيدة فى طريقه، وهى العقبة التى تكمن فى كل لحظة تقدم، بحكم أنها الإفراز الحتمى من العقل، أو بالأحرى من العلاقة بين وسائل استكشافنا للحقيقة ومقاومة جهدنا.

إن التعصب الدينى هو الذى دفع سبع مقاطعات بلجيكية إلى التحرر من طغيان إسبانيا، وتكوين جمهورية فدرالية. والتعصب الدينى وحده هو الذى أيقظ روح الحرية الإنجليزية التى أزهقتها حرب أهلية دموية فتجسدت فى دستور كان موضع إعجاب الفلاسفة. وأخيراً فإن الاضطهاد الدينى قد حث الأمة السويدية على استعادة جزء من حقوقها.

ويمكن القول أيضًا أن التعصب الدينى هو الذى دفع فلاسفة التنوير إلى إعلاء

سلطان العقل؛ بمعنى ألا سلطان على العقل إلا العقل نفسه. وقد عبر كانط عن هذا السلطان فى مقاله المنشور عام ١٧٨٤ «جواب عن سؤال: ما التنوير؟» نترجم جزءاً منه لأهميته التاريخية.

(...) إن التنوير ليس فى حاجة إلا إلى الحرية. وأفضل الحريات الخالية من الضرر هى تلك التى تسمح بالاستخدام العام لعقل الإنسان فى جميع القضايا. وهنا قد أسمع أصواتًا تنادى قائلة: لا تفكر - يقول الضابط لا تفكر بل تدرب، ويقول الممول لا تفكر بل ادفع، ويقول الكاهن لا تفكر بل آمن. «ولكن ثمة سيد واحد فى العالم ينادى قائلا: فكر كما تشاء، وفيما تشاء، ولكن أطع. ومعنى ذلك أن الحرية مقيدة. ولكن ما القيد الذى يعرقل التنوير؟ بل ما الذى لا يقيد التنوير؟ جوابى على النحو الآتى: حرية الاستخدام العام للعقل. وهذه الحرية هى التى تنير البشر. أما الاستخدام الخاص فقد يكون مفيداً إلى حد ما، ولكنه لن يكون مانعًا من تقدم التنوير. وأعنى بالاستخدام العام للعقل استخدام الأديب لعقله بالنسبة إلى القراء جميعًا، وأعنى بالاستخدام الخاص استخدام الإنسان لعقله فى وظيفته المدنية».

أما العقلانية من حيث هى أخلاق فهى تدور على سلطان العقل المطلق بلا منازع. فكل ما ليس عقلانيًا هو غيْر معقول، وكل ما هو غير معقول ينبغى حذفه. وكل اعتقاد مهما بلغ قيمة ما ينطوى عليه من تراث هو فى عداد الخرافة إذا أخذ بمقياس العقل الصريح. ولهذا فإن التنظيم العقلانى للإنسانية ينبغى أن يكون خاضعًا للعقل. وهذه هى يوتوبيا دالامبير، وديدرو، وكوندرسيه، وفولتير، والأنسيكلوبيديين.

وحيث أن الإنسان عقلانى بالفطرة، وأن معياره للتفرقة بين الخير والشر يستند إلى الأنوار الطبيعية فهو إذن خيرٌ بالفطرة. وإذا ما ارتكب شراً فعلينا أن نبحث عن أسبابه فى غير الإنسان. وحيث أن العقلانية تنكر الوراثة والتراث فالأفراد متساوون فيما بينهم بالفطرة. وإذا لم يكونوا متساوين فهذا مردود إلى

تباين التعليم الذى يفضى إلى منح الامتيازات للبعض دون الآخر. يقول هلفسيوس فى كتابه «عن الروح»: «إن العقل والعبقرية والفضيلة من نتاج التعليم، فما نحن عليه مردود إلى التعليم».

ويرد برودون نظرية المساواة إلى أساسها الأنطولوجى، إذ يقول: «الإنسان مساو لأخيه الإنسان بالطبيعة.. وإذا كان ثمة فارق بينهما فليس ذلك ناشئًا من الفكر المبدع الذى منحهما الوجود والصورة، وإنما هو ناشئ من ظروف خارجية نشأ فيها الأفراد وترعرعوا».

وإذا كان التعليم مؤثرًا فى الأفراد فالتشريع مؤثر فى الشعوب. وكل منهما السبب فى تميز شعب عن آخر.

يقول هلفسيوس: «إن لكل أمة رؤيته الخاصة التى تشكل خاصيتها، وهذه الخاصية لدى كل شعب. إما أن تتغير فجأة. وإما أن تتغير تدريجيًا، وفقًا للتغييرات التى تحدث لشكل الحكومة، وبالتالى للتعليم العام. وكل حكومة تمنح أمتها خاصية سامية أو رديئة. إن غياب المساواة ليس خطأ الطبيعة وإنما خطأ السياسة الغبية التى تسمح للحاكم أن تكون سلطته فى خدمة منافعه الخاصة. ومعنى ذلك أيضًا أن التشريع الجيد هو أساس الأخلاق الطيبة».

وفى نهاية المطاف ينبغى التنويه بعدم الخلط بين العقلانية والعلم الوضعى، ذلك أن الرؤية العقلانية رؤية قبلية واستنباطية للكون والمجتمع. أما العلم الوضعى فيستند إلى التجربة فى الكشف عن القوانين التى تحكم الظواهر الفيزيقية والأخلاقية، وإلى الإفادة من هذه القوانين فى تحسين ظروف البيئة الطبيعية والاجتماعية. وفى هذا الإطار يستند العلم الوضعى إلى مبدأ بيكون: «التحكم فى الطبيعة لا يتحقق إلا بالسيطرة عليها».

نموذج رقم (١٤)

المقالة التأملية

حمار.. لكن لا كالحمير![*]

أحمد عبد المعطى حجازى

أريد فى هذه المقالة أن أتحدث عن ثلاثة حمير. نعم، ثلاثة حمير، حماران مصريان، وآخر أسبانى. أما الحمار الأسبانى فشاعر، وأما الحماران المصريان فأحدهما حمار حقيقى، والآخر فيلسوف.

والبداية عند «يحيى حقى»، فقد رأيت أنه أفرد للحمار بابا جميلا جدا، هو الباب الثالث فى كتابه البديع: «خليها على الله». قلت فى نفسى: لابد من وقفة أمام حمار «يحيى حقى»، لكنى تذكرت أيضا أن حمار «يحيى حقى» له أخ رافقه فى كتابين من كتب توفيق الحكيم: «حمار الحكيم» و«حمارى قال لى»، ثم تذكرت بعد ذلك أن الحمارين العربيين لهما ابن عم أسبانى أو أندلسى بالذات، ذلك هو «بلاتيرو» حمار الشاعر «خوان رامون خيمينيث»، أو جحشه الفضى الذى غنى من وحيه أغنية تعد من أروع ما قاله الشعراء الأسبان المحدثون فى الطبيعة والإنسان، طبيعة أسبانيا وإنسانها على الخصوص، أو الأندلس وشعبها على الأخص.

بل إن طرافة الموضوع أخذتنى فى سلسلة من الاستطرادات إلى حمير أخرى كثيرة تذكرت فيها حمار «سانكوبانزا» تابع «دون كيخوته»، الذى اتخذ الحمار مطية له فى تلك المغامرات الرائعة التى قام بها السيد العبقرى «دون كيخوته دولامانشا»، باحثًا عن البطولة فى زمن بلا بطولة، زمن يمثله «سانكوبانزا» الرجل العملى خيرا مما يمثله معلمه بفرسه الهزيل وحديثه الحماسى عن الفضيلة وعن الجنة الأرضية التى بشر بها «اشعيا»، حيث يبيت الذئب بجنب الحمل، ويقتسم الثور طعامه مع الأسد، أما هو - «سانكوبانزا» - فكان يأكل ثمار البلوط، ويلم بالزق

(*) أعيد نشرها فى (قال الراوى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٧.

المعلق فوق شجرة الخروب، يأخذ منه جرعة أو جرعتين.

حمار «سانكوبانزا» - أو حمار «سرفانتس» - إذا أردنا أن نحافظ على نسبة الحمير إلى أصحابها من المؤلفين، لا إلى أصحابها الآخرين من الشخصيات الروائية المؤلفة - هذا الحمار رمز للروح العملية المحدودة المتواضعة التى عريت من النبل وبرئت من الخيال، فهى تعرف قدرتها المحدودة، وتسعى لسد حاجتها المحدودة، زاهدة فى كل شىء إلا ما يملأ بطنها ويحفظ عليها حياتها. وفى المقابل يقف النقيض وهو حصان «كيخونه» الهزيل، المتشبث بنبله القديم وشبابه المولى وخيالاته الملتهبة، يغرق فى أحلام اليقظة، فإذا دخل المعركة لم يكن نصيبه منها أفضل من نصيب الحمار!

* * *

ومن الحمار فى النصوص الأدبية، استطردت إلى الحمار فى النصوص الدينية، فوجدت الأتان التى كانت مطية المسيح عندما دخل أورشليم فى أحد السعف، هذه الأتان التى ترمز هى أيضا للسلام والتواضع، فقد واجه بها المسيح بطش اليهود وخيول الرومان المدججين بالسلاح. ووجدت الحمار الذى يشبه به من يملك عقلا لا يهتدى به ولا يستضئ بنوره، فمثله مثل: «الحمار يحمل أسفارا»، كما يقول الله عز وجل فى القرآن الكريم. وربما وجدنا فى هذا الحمار شيئا يشبه حمار «سانكوبانزا» الذى لا يرى أبعد من أنفه. وربما وجدنا فى أتان المسيح قرابة تصلها بجحش «خيمينيث»، فوداعة «بلاتيرو» من وداعة أتان المسيح.

هل نستطيع أن نتخيل «بلاتيرو»؟ نعم، فها هى صورته كما يقدمها «خيمينيث» فى الأغنية الأولى التى سماها باسم جحشه فى مرثيته الأندلسية، وهى مجموعة القصائد التى سماها: «أنا وحمارى»:

«بلاتيرو» صغير كث الشعر، بض فى ظاهره، حتى ليجوز أن يقال أنه كله من القطن لا عظام فيه، كل ما هناك أن مرايا عينيه اللتين من الكهرباء السوداء، صلبة كجعرانين من زجاج أسود.

أتركه طليقا فيمضى إلى المرج، ويداعب بفمه الأزهار الوردية والسماوية والصفراء.. ولا يكاد يبلها.

أدعوه بعذوبة: «بلاتيرو!»، فيقبل نحوى فى ركض مرح يبدو معه أنه يضحك، وفى صلصلة مثالية لا أدرى كنهها.

يأكل كل ما أعطيه فيستطيب البرتقال الحامض والأعناب المسكية كلها عنبر، والتين البنفسجى بقطراته الزجاجية التى من العسل.. رقيق مدلل كالطفلة. لكنه قوى وصلب فى باطنه كالحجر، حين أمضى به فى أيام الآحاد فى أزقة القرية، ينظر إليه أبناء الريف ويقولون:

- فيه فولاذ!..

فيه فولاذ.. فولاذ وفضة قمرية معا.»

* * *

هذا هو حمار الشاعر، ومن الواضح أن حمار الشاعر شاعر هو أيضا، بل هو مصدر وحيه وإلهامه، فهو روح الطبيعة الطلقة النقية، وصورة الطفولة العذبة، إنه لعبة الشاعر القطنية وأسطورته السحرية المفعمة بالأسرار، يحب كل شىء، ويفرح به ويفهمه، ويدل الشاعر على الصور الجميلة، ويوقظ فيه الخبئ من ذكرياته البعيدة.

«بلاتيرو» هو دليل «خيمينيث» فى عالم الشعر، يرتد به طفلا ليستعيد إشراقة نفسه، وطلاقة خياله، وعطفه على كل ما فى الحياة من روح وجماد.

* * *

وإذا كان حمار الشاعر «خيمينيث» شاعرا، فحمار «توفيق الحكيم» حكيم، نلاحظ حقا أن هناك صفات مشتركة فى الحمارين الأندلسى والمصرى، كلاهما جحش ريفى، وكلاهما صغير الحجم، وكلاهما أبيض اللون رشيق الخطى رقيق مدلل كأنه طفل. هكذا نفهم من وصف الحكيم لجحشه فى الصفحات الأولى من كتاب

«حمار الحكيم» يقول:

«رأيته يخطر على الافريز كأنه غزال، وفى عنقه الجميل رباط أحمر، وإلى جانبه صاحبه رجل قروى من أجلاف الفلاحين.. ووقف المارة ينظرون إليه ويحدقون.. لقد كان صغير الحجم كأنه دمية.. أبيض كأنه قد من رخام، بديع التكوين كأنه من صنع فنان.. وكان يمشى مطرقا فى إذعان، كأنما يقول لصاحبه: اذهب بى إلى حيث شئت، فكل ما فى الأرض لا يستحق من رأسى عناء الالتفات...».

من هنا ذهب أحد نقادنا إلى أن حمار «الحكيم» مسروق من حمار «خيمينيث». وسرقة الحمير حرفة ظريفة يتقنها الفلاحون فى بعض القرى المصرية، فالحمار كما يعلم القراء الأعزاء حيوان طيع يتبع من يسحبه، ويأتمر بأمر من يركبه، لا ينطح كالثور ولا ينبح كالكلب ولا يتحين الفرصة للهروب كالدجاجة أو الديك، هكذا ينسل به اللص الظريف من سوق القرية إلى قرية أخرى ينتظره فيها حلاق الحمير، ليزيل شعره كى يخفى لونه الذى يعرف به، أو يصبغه بلون غير لونه، يبدو به حمارا آخر. نوع من تزييف الشخصية يلجأ إليه أيضا من يشتغلون بالجاسوسية، أو المطاردون من الخارجين على القانون، يسلمون أنفسهم لجراحين مختصين فى تغيير الملامح وتزييف الوجوه.

ونحن نقرأ فيما كتبه «يحيى حقى» عن الحمير، وصفا طريفا للقضية التى حققها بنفسه، وكان النزاع فيها بين رجلين أحدهما يتهم الآخر بسرقة حماره:

«وعرفت فى الصعيد أيضا حين نزلته، عصابات لخطف الحمير، لا فى البيوت، فهذه المجازفة لا تساوى غنيمة بخسة الثمن، بل فى الأسواق يوم انعقادها، حين يستأمن الفلاح لحماره مربطا غير مأمون، أو حين ينشغل بالبيع والشراء وسط الزحمة وتخونه يده، فتظل من وراء ظهره توهمه أنها قابضة على الحبل بعد أن يكون قد انفلت منها...

وقد عهد إلى ذات يوم أن أحقق فى قضية تنازع رجلين على حمار، كان الأول

يسير فى سوق القرية، فإذا به يهجم على رجل آخر ليس من أبناء المديرية، ويمسك بخناقه. ويتهمه بأن حماره مسروق منه هو. يقسم بأغلظ الايمان، والثانى يقسم بايمان أغلظ أن التهمة كاذبة وأنه يصح فى الحمير كما يصح فى الناس، أن يخلق من الشبه أربعين.

قمت من المركز ومعى المتخاصمان والحمار حتى بلغنا قرية الأول ووقفنا على مشارفها من بعيد، ثم أطلقنا الحمار، فجرى واختار من الدروب اليمين ثم اليسار، ثم مرق بين المنازل لا يتريث حتى دخل جريا بيت الرجل، يكاد يحطم الباب بنطحة من رأسه، وكان قد مضى على السرقة أكثر من سنة.. هل بعد هذا دليل؟!

شاهد الإثبات الوحيد هو الحمار نفسه، ولكن هيهات أن نسوقه ليقف أمام القاضى، فلا مفر من أن أذهب أنا للمحكمة وأقول لها: أنا شاهد حاضر عن الحمار يا أفندم!».

* * *

بنو البشر يتشابهون وإن تباعدت أقطارهم، فكما يسرقون الدجاج والحمير فى مصر، يسرقون الخيول فى بلاد أخرى، وفى الأدب الروسى باب طريف مخصص لـ«لصوص الخيول».

ونحن نعرف العبارة المصرية التى تتحدث عن رجل اسمه «حسن»، سرق عنزة فاشتهر بها إذ كانت العادة المتبعة حين يمسك الناس بسارق أن يركبوه حماراً، على أن يكون وضعه وهو راكب مخالفا لوضع الحمار، فظهره إلى رأسه ووجهه إلى مؤخرته، ثم يطوفون به فى الشوارع والحوارى معلنين اسمه وجريمته، وهذا ما حدث لـ«حسن» إذ زفه الناس صائحين: «حسن أبو على سرق المعزة»!

وقد دخلت هذه العبارة تاريخ النقد الأدبى فى مصر، فعندما اتهم الناقد «أحمد رشدى صالح» توفيق الحكيم بسرقة حمار «خيمينيث» رد عليه آخرون بأن «الحكيم» لم يسرق، وإنما اقتبس، ولهذا رأى الدكتور «محمد مندور» أن العبارة الشعبية المأثورة

أصبحت فى حاجة إلى تعديل، وأن «حسنا أبا على» لم يسرق المعزة، وإنما اقتبسها فقط!

* * *

لكن ما ذكرته عن سرقة الحمير والخيول وغيرها، لم يكن غير استطراد أوحى به موضوع الحديث، وهو الحمار نفسه. وما يتمتع به من طيبة أصيلة تغرى الناس باتخاذه مادة للهزل والسخرية، فلا حديث عن الحمار من غير استطراد يناسب المقام.

ونعود إلى حمار «الحكيم» فنقول إنه لم يكن حمارا حقيقيا، وإنما كان حمارا حكيما فيلسوفا، وآية ذلك أنه كان لا يكف عن النظر إلى صورته فى المرآة، عاملاً بكلمة «سقراط» التى كان ينصح بها طالب الحكمة فيقول له: «اعرف نفسك». وهكذا فعل حمار «الحكيم»، وأدرك أنه يجهل الحقيقة، ومن هنا صار حكيما، أما الجهلاء الحقيقيون فهم البشر، لأنهم لا يعرفون ويدعون أنهم يعرفون. وقد نشأت حول هذه المسألة أسطورة قديمة صدر بها توفيق الحكيم كتابه، وفيها أن رجلاً حكيمًا اسمه «توما» كان له حمار حكيم مثله، وقف أمام الناس يومًا من الأيام وقال: متى ينصف الزمان فأركب، فأنا جاهل بسيط، أما صاحبى فجاهل مركب! قيل له وما الفرق أيها الحمار بين الجاهل البسيط والجاهل المركب؟! قال: الجاهل البسيط هو من يعلم أنه جاهل، أما الجاهل المركب فهو من يجهل أنه جاهل!

ولما كان «توفيق الحكيم» يرى أن أكثر البشر ينتمون إلى هذا النوع الأخير من الجهل، فقد قنع بأن ينتمى هو إلى النوع الأول، فاتخذ الحمار قناعا له، يعبر من ورائه عن آرائه فى السياسة والحكم، وفى المرأة والاقتصاد. حمار «الحكيم» إذن ليس حماراً حقيقيًا، بل هو الكاتب نفسه، المبدع الفيلسوف، فهو يختلف عن حمار «يحيى حقى» كل الاختلاف.

* * *

حمار «يحيى حقى» حمار حقيقى، لا علاقة له بشعر أو فلسفة، ولا شأن له

بغيره من حمير العالم، ومنها حمار الوحش فى أفريقيا، أو حمار الزرد، وهو جنس من الحمر الوحشية أبيض اللون مخطط بخطوط سود، ومنها الحمار البرى، وهيكله وسط بين الحمار والحصان، يعيش فى السهول المعشبة وفى الجبال. حمار «يحيى حقى» حمار مصرى بالذات، نعرفه جميعا، أو نعرف أشكاله المختلفة، فالحمر مثلها مثل البشر درجات وطبقات، أدناها حمار السبخ وأعلاها الرهوان، وبينهما طبقة متوسطة من الحمير، هى التى يتخذها الفلاحون العاديون ركوبة خصوصية لا تنحط لتحمل السبخ، ولا تسمو لتحمل علية القوم أغنياء الفلاحين.

وقد كتب يحيى حقى عن الحمير التى عاشرها وزاملها سنتين كاملتين. عندما كان معاونا للإدارة فى مركز منفلوط بالصعيد، وسيلة مواصلاته الوحيدة هى الحمار، يركبه رائحا غاديا بين محطة السكة الحديدية والمركز، وبين المركز والبيت، وبين المكتب ومكان الحادثة التى يذهب لتحقيقها.

هذه العشرة الطويلة الهادئة، أتاحت لـ«يحيى حقى» أن يكتب عن الحمير صفحات عميقة رائعة، يتأمل أشكالها، ويراقب حركاتها وسكناتها، ويسجل ردود أفعالها، ويقرأ ما فى عيونها وأصواتها من معان وعواطف ورغبات، فالحمار يفرح ويغتبط ويتألم ويتعذب ويعشق ويحب.

إن الفرق بين «يحيى حقى» و«توفيق الحكيم» هو أن «الحكيم» يجعل الواقع رموزا لأفكاره هو ومشاعره. الواقع كله أقنعة للكاتب نفسه. أما «يحيى حقى» فيرى أن كل شىء فى الواقع، وكل كائن من كائناته، له وجوده المستقل، وله معناه الخاص، وله أيضا عواطفه وأمانيه. لهذا يقف «يحيى حقى» طويلا أمام كل شىء يتأمل مظهره وينفذ إلى داخله، ليساعده على النطق بلسانه هو لا بلسان غيره. «يحيى حقى» كاتب ورع، يرى الكون بدهشة عظيمة وإعجاب وافتتان، ولا يفعل إلا أن يمنح الكون لغته البشرية، ليعبر بها عن جماله وكماله.

انظر إليه كيف يقول فى عيون الحيوان:

«للبقرة عين غارقة فى أحلام لذيذة، وللجمل عين ترقب الدنيا من عل

بتوجس وغضب مكتوم، كأنما يخشى أن تلحق بكبريائه إهانة على أيدى حقراء، وللحصان عين تنم عن الخيلاء والنبل والذكاء، تعكس الضوء بالليل فتتقد كالياقوتة الحرة، وللتيس عين فيها العناد كله، وإضمار الخبث والمؤامرات، وللجاموسة عين منطفئة لا تنبعث منها حياة أو إرادة إلا وهى أم ترضع، فينعقد سباتها على الحنان. لم أر جاموسة تنطق بمعنى إلا مرة واحدة لا أزال أذكرها، كانت تسير تبرطش فى الطريق، وتخلف عنها وليدها، فوقفت وأدارت رأسها إلى الخلف ونادته إليها بخوار غليظ، سأحدثك فيما بعد عن جاموسة تحتضر وتنظر إلى صاحبها وفى يده سكين. أما الحمار، فإن عينه ذليلة حزينة، تكاد تترقرق فيها الدموع...».

نموذج رقم (١٥)

المقال العلمى

كُلْ : ينْ ـ يانج(*)

محمد المخزنجى

تقابلات الليل والنهار، والحار والبارد، والجاف والرطب، وغير ذلك كثير مما تحفل به الطبيعة حولنا، استلهمه الحكيم الصينى القديم لاستعادة التوازن فى الجسد الإنسانى. وهنا إحدى وسائله.

فى منظومة الطب الصينى التقليدى مفهوم محورى يستخدم فى التشخيص والعلاج، يعبر عن ثنائيات السالب والموجب، أو المؤنث والمذكر، ويسمى ـ بترتيب الصفات السابقة: «ين ـ يانج». ويرجعه مؤرخو هذا الطب إلى عهد أسرة «ينجو» (بتعطيش الجيم) وتحديداً عام ٢٢١ قبل الميلاد، أى منذ ٢٢٢١ سنة حيث ظهر تعبير «ين ـ يانج» لأول مرة فى «كتاب التغيرات» الذى يحاول تفسير الأحوال والصفات الكامنة فى الكون ـ والإنسان أحد مظاهره ككون مصغر ـ من خلال هذا المفهوم. والـ«ين ـ يانج» تمثيل فلسفى، وواقعى، لظاهرتين متضادتين ومتكاملتين فى آن، ومنبعهما مشاهدات الإنسان الصينى لأحوال العالم الطبيعى الذى يتشكل من ثنائيات متقابلة ومتناغمة، فهناك الليل والنهار، الحركة والسكون، الضوء والعتمة، البارد والحار، وهكذا. وفى مجال الطب وجد هذا المفهوم مكانه لتفسير حالتى الصحة والمرض، حيث الصحة هى حالة توازن بين شقى الين واليانج، والمرض هو زيادة أو نقص فى أحد الشقين.

ومن ثم فإن تشخيص المرض يعنى معرفة أى الشقين يعانى الاختلال، والعلاج يكمن فى إعادة التوازن إلى هذا الاختلال. وثمة مفاهيم ملحقة بالمفهوم الأساسى

(*) نشرت بمجلة «العربى» الكويتية، وأعيد نشرها فى (الطب البديل ـ مداواة بلا أدوية)، كتاب العربى، العدد ٤٣، الكويت، ١٥ يناير ٢٠٠١.

للين واليانج، كالقول إن كل شق يحوى قدراً من نقيضه، وكل شق قابل للتحويل إلى نقيضه، وهذا ما يعبر عنه شكل توضيحى شهير هو دائرة الين ـ يانج المسماة فى الأدبيات الصينية التقليدية «تايجيتو» (بتعطيش الجيم أيضًا) حيث الدائرة تنقسم إلى لونين ـ أبيض وأسود ـ على هيئة ضمتين ملتفتين معًا وكل منهما تشغل نصف الدائرة بالتمام والكمال، وبرأس كل ضمة نقطة من اللون النقيض، فالضمة السوداء بها نقطة بيضاء، والعكس كذلك.

أى أن نسبية الأشياء حقيقة يجب مراعاتها وهو ما سنتبينه عند تطبيق هذا المفهوم فى دعوى التشافى أو التعافى بالأطعمة.

طبق حرارة وكوب برودة!

لتجسيد المفهوم الفلسفى للين يانج صاغ علم أصول الأمراض الصينى التقليدى (أى الباثولوجى بتعبير الطب الغربى الحديث) تقسيما للأمراض يصنفها فى جانبى الين واليانج. حيث من الين أمراض البرودة التى تنتج من زيادة البرد فى مكونات الجسد (أو نقص الدفء فيه). ومن اليانج أمراض السخونة الناتجة من زيادة الحرارة فى الجسد (أو نقص البرودة فيه). وللإيضاح نذكر أن من أعراض زيادة الحرارة ـ اليانج: الألم الحاد، التقلصات، الصداع. ومن أعراض زيادة البرودة ـ الين: الوجع المكتوم، والارتجاف، والوهن.

وبالطبع يعانى الناس فى معظم الأحوال خليطًا من الأعراض يصعب على غير المتمرس تمييز العنصر السائد فيها. لهذا نكتفى بما يندرج فى إطار Do-It-YOURSELF أو التطبيب الذاتى للحالات البسيطة. وللتقريب نستعرض الحالة التالية:

امرأة عمرها ٥٢ سنة راجعت الطبيب الصينى التقليدى وكانت تعانى من صداع، وأنف راشحة، وسعال، لمدة يومين. وبسرعة شخصها الطبيب كحالة «برودة» ـ من شق الين. ووصف لها علاجًا ـ إضافة إلى الراحة بالمنزل ـ يتكون من حساء أعشاب صينية مدفئة مع الزنجبيل، أى وجبة حارة ـ من شق اليانج. وكانت

الآلية العلاجية تستهدف معادلة حالة زيادة البرودة بزيادة السخونة. وخلال يومين تعافت المرأة تمامًا. وعندما أصيب زوجها بالأعراض نفسها أعطته حساء الحرارة ذاته، فشفى!

هنا ينبغى الإشارة إلى أن أدبيات الطب الغربى عندما تتحدث عن حالة «برد» فإنها لا تعنى إلا نوعًا واحداً من البرد. أما الطب الصينى التقليدى فهو يصنف البرد فى أكثر من نوع. فثمة حالات «برد» ساخنة ناتجة عن فرط تراكم الحرارة الزائدة فى الجسم (وهذا إيضاح لمفهوم تحول الشىء إلى نقيضه فى معادلة الين يانج)، وفى هذه الحالة من «البرد» يصف المعالج أطعمة تمنح برودة! كالزبادى والآيس كريم والبطيخ الأحمر والطماطم.

مناخ كوكب الإنسان

فى محاولة لمزيد من إيضاح المسألة للغرباء عن مفاهيم وممارسات الطب الصينى التقليدى فإن الطبيب الصينى الذى يمارس فنه فى الولايات المتحدة واسمه «زهنزهن زهانج» (والزاى هنا أقرب إلى الجيم المعطشة) يقول: «إننا نستخدم الأطعمة لإعادة التوازن للمناخ الداخلى فى جسد الإنسان، إذا صار شديد الحرارة أو شديد البرودة، فكل طعام له تأثير فى درجة حرارة التمثيل الغذائى للجسد، وهى درجة حرارة أخرى غير تلك التى يمكن قياسها «بالترمومتر». درجة حرارة التمثيل الغذائى هى الطاقة الحرارية المنبعثة فى كل مكونات الجسد من هضم الطعام - الوقود - الذى نلتهمه ويحرقه الجسم. بعض الأطعمة كالموز والآيس كريم تنتج برودة ملحوظة داخل الجسد، وبعضها الآخر كالزنجبيل والدجاج تولد حرارة داخلية. وإذا أفرطت فى التهام أطعمة مسخنة فإنك ستصاب بفرط الحرارة الداخلية وقد تعانى من مرض السخونة. بعض أنواع البرد تكون مصحوبة بآلام أو جفاف الحلق مع الحمى وفرط التعرق، وهذه تنتج من زيادة السخونة الداخلية. ولتصحيح هذا الاختلال ينبغى تعاطى أطعمة تبريد».

إن الخطوة الأولى فى تدبير الأمراض من وجهة نظر ممارسى الطب الصينى

التقليدى تكمن فى إعطاء أطعمة «التوازن» المناسبة. ولتيسير هذه المهمة جرى تقسيم الأطعمة فى ثلاث فئات: (١) تبريد «ين»، (٢) تسخين «يانج»، (٣) وسط «بين الين واليانج» وتعتبر مقوية.

وتبعًا للحالة يعطى «المضاد» المناسب، مع المقويات أحيانًا.

أما لغرض الوقاية وتحاشى الأمراض، أى عدم الوقوع فى براثن عدم التوازن باختلال البرودة أو السخونة، فينصح الطبيب «زهانج» بتناول سبعة أنواع مختلفة - على الأقل - من الفواكه والخضراوات يوميًا!

ويبدو أن الحكيم «زهانج» يحسب كل الناس من ميسورى الولايات المتحدة الأمريكية لتتوافر لهم سبعة أنواع مختلفة من الخضراوات والفواكه يوميا.

وعلى أى حال، فإن فكرة تصنيف الأطعمة على النحو السابق ذكره، تظل مفيدة فى التطبيب الذاتى للحالات البسيطة، وتفتح أفقا جديداً فى مجال تغذية المرضى فى الحالات الأشد.

إن عدم التوازن يمكن أن يظهر فى شكل يصعب تصنيفه بين أمراض الحرارة والبرودة، خاصة فى البدايات، كأن يعانى الإنسان من ضيق خفيف، وتعب عابر، وعدم قدرة على التركيز، والغضب لأسباب بسيطة. وفى هذه الحالة ينصح بالراحة مع تناول وجبات متوازنة من الين يانج.

من الشرق إلى الغرب

يبدو أن مفهوم الين يانج فى الطعام المتوازن لم يتوقف عند حدود إقناع الصينيين القدامى، فثمة من تلقفه فى اليابان ونقله إلى أوربا وأمريكا وإن بتسمية جديدة عصرية هى «ماكروبيوتيكس». وهو أسلوب غذاء حمله إلى الغرب فى الخمسينيات اليابانى «أوساوا» مبشراً بما أسماه: «الغذاء الصحى الخلاق». وهذا الغذاء الصحى الخلاق يقوم على مبدأ توازن شقى طاقة الحياة فى جسم الإنسان والتى يسميها الصينيون «تشى» ويلفظها اليابانيون «كى» وهى تنقسم أيضًا إلى

ين ويانج أى تيار سالب وآخر موجب. وتجرى الموازنة بين هذين التيارين بزيادة تناول المواد الغذائية التى يلاحظ نقص تيارها. مع ملاحظة أن الفعالية السالبة أو الموجبة للغذاء لا تتوقف فقط على نوعه فى ذاته، فثمة اعتبارات لمواسم وأماكن الزراعة والفروق بين طبيعة من يتناولون هذا الغذاء أو ذاك.

كما أن طريقة الطهى تؤثر فى نوع تيار الطاقة للغذاء. فالأطعمة السالبة (الين) على سبيل المثال تحتفظ بكثير من صفتها الأساسية إذا طهيت سريعًا وبقليل من الملح.

وفى الإطار العملى يصنف خبراء «الماكروبيوتيكس» الأطعمة إلى: مائل إلى السالب، ومائل إلى الموجب. أى فى نهاية الأمر: ين ويانج.

ويضيفون الوسط المحيط كعنصر ينبغى أخذه بعين الاعتبار عند تناول الطعام المناسب. ففى الجو المائل إلى الموجب (يانج) وهو الحار والجاف، ينبغى أن نزيد من تناول الأطعمة المائلة إلى السالب (ين). وفى الجو المائل إلى السالب (ين) وهو البارد والرطب علينا أن نزيد من الأطعمة المائلة إلى الموجب (يانج). ولمعرفة العوامل المشتركة التى تجعل هذا الطعام أو ذاك سالبا أو موجبًا فإن:

- الأطعمة الموجبة (يانج): تنمو فى جو بارد ورطب، وتكون جافة وقصيرة وصلبة البذور والجذور، وتميل إلى الحموضة والملوحة.

- الأطعمة السالبة (ين): تنمو فى جو حار جاف، وتحتوى على ماء أكثر، وتنمو أطول وأغزر عصارة، ولها رائحة عطرية قوية.

ولو طبقنا هاتين القاعدتين لاكتشفنا دقة ملاحظة هؤلاء الحكماء الشرقيين القدامى، ورحمة الله المتجلية فى فطرة الطبيعة. ففى الصيف الحار «يانج» تمنحنا الأرض - الصحراوية خاصة - البطيخ المرطب وهو (ين). وفى الشتاء البارد (ين) يكثر البرتقال وهو «يانج».

ملاحظة وتحذير

ولعل الملاحظة السابقة تكون مخرجًا من متاهة المعرفة فى هذا الحقل القديم المتجدد، فثمة علامة إرشادية بسيطة لتطبيق قواعد توازن «الين - يانج» دون تعقيد وهى أن نفعل ما كان يفعله أجدادنا بالفطرة، أى: نأكل كل ما هو ظارج فى موسمه وأرضه.

أما التحذير الذى لا غنى عنه فى النهاية، فهو التشديد على أن استخدام الأطعمة لاستعادة التوازن «ين - يانج» ليست علاجًا للحالات الشديدة والأمراض المزمنة، فهذه فى حاجة إلى طبيب سواء كان غربيًا أو شرقيًا.. تقليديًا أو غير تقليدى.

نموذج رقم (١٦)

لغة الشعر، لغة النثر

الطريق إلى كردستان(*)

سعدى يوسف

هذا الوشل، الذى يتعين على أن أقطعه، هو دجلة، كما يقولون. هكذا تفاجئنا الأشياء، فى بداياتها، أو فى نهاياتها. تفاجئ مسلّمات وأوهامًا، ربما كانت صورة دجلة واحدةً منها، هذه الصورة الغائرة فى الزمن منذ الطوفان، والحاضرة فى الذاكرة الشفاهية منذ أبى العلاء المعرى، حتى الجواهرى الذى ظل يتقرى النهر العظيم، لمسةً لمسةً، إلى أن بلغ ضفادعه، ليلعن صبيةً لا تشيخ، وشِيخَةً دهرَها تُصطبى.

وشلٌ هو دجلة، فى هذا الآن من السنة، متطامنٌ حدّ أنك لا تتكلف فى عبوره غير وضع قدمك فى قارب صغير ينقلك، هُونًا، إلى الضفة (الأخرى؟). لكنك تعرف دجلة جيداً، تعرفه ذئبًا ينام بإحدى مقلتيه، ويكفيك أن ترى ما فعله بالطريق المعبَّدة، من نهش وخمش، حتى كاد يهدَها، فيجعل سبيل الماشين والراكبين مستحيلاً.

ألم تحمل فى أواسط الخمسينيات أكياس الرمل، لتُعلى سدوداً كانت أمواجه تُلاطمها، متهددةً بغداد بالطوفان؟

ألم تره، هادراً، مزبداً، كالذئب الأغبر، يجرف فى انحداره أشجاراً وأنعامًا وقناطر وجسوراً وبشراً؟

ألم تحاول مفاضلةً بينه، وبين الفرات الهادئ، لتفضل دجلةَ، تيَاهًا بتيهه؟

أنت فى هذا العبور العجيب، تملأ عينيك أيضًا، لكن، لا من وشله.

(*) أعيد نشرها فى (خطوات الكنغر - آراء ومذكرات)، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٧.

أنت فى هذا العبور العجيب، تتملّى تاريخًا ومساراً، تهاويلَ غُزاةٍ، وبحّارةَ نهرٍ ينحدر بهم، وبألواح الغابات المقتطعة، هادراً إلى الموصل، ليبلغ بغداد بعد حين، متلفعًا بالليالى، وحكايات السعالى، والأغانى وهى تَصَّاعَدُ فى لغاتٍ شتّى.

* * *

حصا الضفة الناعم، لايزال تحت قدميك، والقاربُ الذى قطع بك الوشلَ، لمّا يستدر بعدُ، لكنّ ابتسامةً واضحةً من شابٍّ قرب سيارة تويوتا ـ لاند ـ تقول لك إن الأصدقاء قد جاؤوا. تستقل السيارة مع متاعك الخفيف. من حافة الماء، حيث الحصا الناعم، تأخذك التويوتا، صاعدةً، فى طريق ضيّق غير ممهد تقريبًا. إنها مُصعدةٌ، وسط حقل ألغام، ملغومٍ بكثافة، كما تقول الإشارة، وأنت تضع يدك على قلبك، مخافة انحراف يسير، قد يرفع السيارة، ومن فيها، أشلاء متناثرةً فى الهواء. إلا أن ابتسامة الشابَ الذى يقود السيارة تُطَمئنك... وها نحن أولاء، نجتاز بحقل الألغام، قاصدين زاخو... زاخو، ضحية الأغانى المفْرطة فى وطنيتها، ضحية الحدود القصوى، حيث اللغاتُ والجبال والأمواه فى مشتبَكِ الأصول. يقول المحامى جمال بابان فى الجزء الأول من كتابه (أصول أسماء المدن والمواقع العراقية):

«تقع مدينة زاخو على نهر خابور على الحدود التركية العراقية، وقبيل الوصول إلى زاخو بعشرة كيلومترات يعبر الطريق جبل بى خير، فى ممر ضيق يعرف بممر زاخو، ثم ينحدر بعد ذلك إلى سهل يعرف بسهل السندى. وورد فى المرشد أن مدينة زاخو لا يعرف تاريخها بالضبط، إلا أن المرجح أنها نشأت فى الموضع الذى كانت فيه مدينة الحسينية التى ذكرها غير واحدٍ من البلدانيين العرب. فقد ذكر المقدسى (القرن العاشر للميلاد) أن الحسينية تبعد مسيرة يوم واحد، واقعة فى الجانب المقابل من وادى الخابور، والمحتمل أن زينوفون، القائد اليونانى، عند تراجعه مع الجنود الإغريق من العراق، قد مرّ بهذا الموضع، وذكَرَ قوم الكردوشى ـ الكردوخى، أى الكرد، فى الجبال الكثيرة القريبة من منطقة زاخو».

أما أصل الاسم فمختلفٌ عليه، بين قائل بالأصل الآرامى (زاخوتا) أى الغلبة والظفر، وقائل بالأصل الإغريقى نسبة إلى زاخاريوس أحد قادة حملة زينوفون، الذى وضع نواة المدينة فسميت باسمه، أما السيد خضر العباسى فيروى على لسان الأب انستاس مارى الكرملى أن معنى زاخو فى العبرية، الغلبة.

التويوتا، تنطلق نحو الممر الضيق: تلك جبال تركيا، وهذا «بى خير» أحد جبال الأكراد، بينما تكمن فى حَنيَةٍ ما، ربيئةٌ من رايا جيش بغداد.

* * *

لم نتلبث طويلاً فى زاخو، التى بدت فردوسًا للسجائر والأدوات الكهربائية والخمور. إنها مدينة تضجَ بمآلها. مركز تموين وتهريب فى زمن مضطرب. إبراهيم الخليل نقطة الجمارك الكبرى، لكن كيف امتلكت نقطة الجمارك هذا الاسم الآتى من الكتاب المقدس؟ لكل أرضٍ مقدَّسُها، أو طوطمُها، كما يقول أندريه مالرو وهو يتحدث عن علاقة باريس ببرج إيفل، أما زاخو، فقد يكون طوطمها، الأكثر سخريةً ومرارةً...

* * *

فى الطريق من زاخو إلى دهوك، نقابل الشاحنات التركية القادمة من الموصل. إنها شاحنات غريبة حقًا، تشبه أبقاراً أسطوريةً، لكن لهذه الأبقار، بدلاً من الضروع المترعة، خزانى مازوت هائلين، يكادان، لفرط مَسَفَتهما، يمسَان الأرض. هذه الأبقار - الشاحنات، تدبَ دبيبًا، مثقلةً بالحليب الأسود، الذى سوف تتلقفه، فى تركيا، أفواه خزانات صغيرة. وطوال الطريق، أكواخُ لباعة المازوت، وأكواخُ مقاهٍ وأكواخُ مقاصفُ... عالمُ هجرانٍ وخطر، والليلُ ارضٌ لماكس المجنون، قرىً للمخافة.

نموذج رقم (١٧)

لغة الشعر، لغة النثر

إلى سميح القاسم: فى عيد ميلاده الستين(*)

محمود درويش

فى كلام أحدنا عن الآخر سهولة المشترك الرائج، منذ نهضنا معًا من قاع النسيان إلى ذاكرة الجماعة، حتى اختلط الاسمان، اسمك واسمى، فى عفوية الأخطاء الشائعة... كأن يُنْسَب إلى أحدنا نصُّ الآخر، دون أن يحدث اضطراب فى السياق، لا لشىء إلاّ لأن النبع واحد، ولأن صداقتنا كانت أقوى من الحب.

لذا، كنا فى حاجة إلى البحث عن صعوبة المختلف. وإن كنا توأمَىْ طبيعة واحدة وتجربة واحدة، إلا أن طبيعة الشعر ذاتها لا تأبى التطابق بين شاعرين فحسب، بل تأبى التطابق أيضًا بين قصيدتين لشاعر واحد. وهكذا كان علينا أن نفترق، مجازاً، لكى نتكامل أكثر فى تنوع المشهد الشعرى البكر، المفتوح على مهامّ تُرْهِقُ اللغة بواجبات الدفاع عن كل شىء، كل شىء، من الحق فى التكوين إلى الحق فى الوجود، إلى حق الإبداع فى الصراع مع أدواته، ولو اضطره الإيقاع إلى وضع القافية فى عروة قميص!

كنّا صغيرين. كان من الضرورى أن نكون صغيرين لنؤمن بقدرة الشعر على ما ليس فيه. وحين كنا نحسب أننا نلعب بنظام القصيدة، دون معلّمين، كنا نعبث أيضًا بمقدسات النظام السياسى القائمة على سفر تكوين مختلف، لا وجود لنا فيه، نحن الكائنات الهابطة إلى الأرض من خيال شرقى جامح. فنحن لم نكن فيه لا واقعًا ولا أسطورة، فمن أين للشعر إذاً أن يكون؟

فى السجون، تعلّمنا أولى دروس النقد. أدركنا أن الشعر ليس بريئًا إلى هذا الحد، فهو إذ يُسمّى المكان يسمى الكائن. وهو، إذ يُسمى فلسطين باسمها

(*) نشرت بمجلة «الكرمل»، العدد ٦٠، صيف ١٩٩٩.

الأسطورى والواقعى، يصبح جزءاً لا يتجزأ من مشروع حرية لا شفاء منها.

حين التفتّ الآن إلى الوراء، أرى الوراء أمامى، أرى كهولة تتقدم نحو الطفولة، أرى المجهول قابلاً لملامسة الحواس، أحسّه طازجًا يحرِّضنا على الطيران فى أفق مليئ بالمغامرة. وأراك، يا سميح، أقربنا إلى صورة الشاعر الفارس، لغة وهبوبًا وشبق حياة. لقد شربت من خمرة الصعاليك ما يكفى لتدير لهم ظهرك، باحثًا عن نظام أمارتك الخاص، عن قصيدتك التى تؤسِّس هوية البركان. ولا ترضى إلا بما ينقصها من غدٍ أجمل، لتواصل الإنشاد.

ليس سميح القاسم بسيطًا كما قد يزعم دفاعه الدائم عن البساطة. فيه من التركيب والتجريب ما جعله قادراً على استيعاب تجربة الشعر العربى كلها، من العمودى إلى النثرى، من الرعوى إلى ما بعد الحداثة، من الأغنية القصيرة إلى النشيد الملحمى، دون أن يحبس تعدُّد خياراته الجمالية فى شكل واحد، فليس من مهمة الشعر أن يقدِّم الجواب الأخير عن قلق الشكل، ليس للشعر إلاّ.. أن يقترح. ومن هنا، نجد فى ديوان سميح صورة الشعر العربى وخصوصية أسئلته عن تطوره الدائم.

لكنه، وهو المؤمن بفاعلية الشعر غير القابلة للمساءلة، لم يصغ إلى إغواء حداثة تضع داخل الشاعر نقيضًا لخارجه. لم يقبل بوضع الذات نقيضًا للعالم. فعلى عتبة هذا التماس ـ اللقاء، يحقق الشعر الذى يجد فيه القارئ صورته وصوته، وطاقته على المشاركة فى مدِّ القصيدة بحياة أخرى.

وكم كنّا نتنافس. كم كان كل واحد منا يتعلم من تجربة الآخر، من موقع صوته المختلف، لتطوير قصيدته التى كان يصعب عليها عدم الإصغاء إلى أختها. كان ليلنا طويلاً، نتقاسمه كما نتقاسم الرغيف وفنجان القهوة والمعطف الشتوى. وكان قمرنا واحداً، يتدلّى كجرس إلهى، من صنوبر الكرمل. أما الشمس، فقد كنا نغرب معها ونشرق معها، لا استعارة، بل قصاصًا لنا على ما ارتكبنا من شعر حاول ألاّ يجعل حزيران أقسى الشهور!

وكُنّا، المُثقلين بمسؤولية معنوية فى ذلك الشهر الممتد إلى الآن، تزداد حزنًا من عجز الجرح عن كسر السكين، ومن عجز الإيقاع عن إسقاط طائرة. كان ليلنا طويلاً علينا وعلى صورتنا التى لم نجدها فى المرآة. وكم كنا نتنافس على تقريب الصورة من الواقع، وعلى دفع الشعر إلى التعويض عن خسارة كبرى لم تسلم منها غير الروح.

وكنتَ، يا سميح، أكثرنا فتوة. صدّقتَ أن فى القصيدة ما ليس فيها. وصدّقتَ أن فى وسه الشعر، ولو كان وحيداً، أن يحارب على جميع الجبهات، الداخلية منها والخارجية. لذا بقيت أكثرنا فتوة، فتىً فى الستين، أو طفلاً فى الستين. ولكن قل لى: متى غافلتَ نفسك وغافلتنا وبلغت الستين؟ وهل يكبر الشعراء الذين لا مهنة لهم إلا تجديد شباب اللغة، وفتوة الأمل، وصيانة الروح من الصدأ والملل؟

وقل لى أيضًا: علي ماذا نتنافس الآن، وأنت تنادينى إلى الستين عما قليل؟ وماذا تصنع الديكة، فى مثل هذا العمر، غير أن تتذكر ريشها المنتوف!

وكل عام وأنت فى خير

أى: كل عام وأنت فى شعر.

المراجــــع (*)

(*) نكتفى هنا بالإشارة إلى بيانات المراجع الأساسية التى اعتمدنا عليها، دون المراجع الثانوية (وقد أشرنا إلى بياناتها داخل الكتاب)، كما لا نشير إلى بيانات مصادر المقالات التى أشرنا إليها داخل الكتاب أيضًا.

- أحمد الشايب: (الأسلوب - دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية)، الطبعة الرابعة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دون تاريخ.

- د. أحمد هيكل: (تطور الأدب الحديث فى مصر - من أوائل القرن التاسع عشر إلى قيام الحرب الكبرى الثانية)، الطبعة السابعة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٨.

- أمين الخولى: (فن القول)، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٤٧.

- ج. ب. بريسلى: (الأدب والإنسان الغربى - من عصر النهضة إلى عصر التنوير)، ترجمة د. شكرى محمد عياد، نشر ضمن (دراسات فى الأدب والثقافة)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٢٠٩.

- د. حسين نصار: (فى النثر العربى)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠.

- د. ربيعى عبدالخالق: (فن المقالة الذاتية فى الأدب العربى الحديث)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٨.

- د. زكى نجيب محمود: (جنة العبيط)، الطبعة الثانية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٨.

- د. شوقى ضيف: (الأدب العربى المعاصر فى مصر)، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٧.

- طه حسين: مقدمة كتاب (قطوف) لعبد العزيز البشرى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.

- د. عبدالعزيز شرف: (فن المقال الصحفى فى أدب طه حسين)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦.

- د. عبدالقادر رزق الطويل: (المقالة فى أدب العقاد)، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٨٧.

- د. عبداللطيف حمزة: (أدب المقالة الصحفية فى مصر) - الجزء الأول، دار الفكر العربى، ط. أولى، القاهرة، دون تاريخ.

- د. عز الدين إسماعيل: (الأدب وفنونه - دراسة ونقد)، الطبعة الثالثة، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٦٥.

- د. محمد عوض محمد: (محاضرات فى فن المقالة)، معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة، ١٩٤٩.

- د. محمد مندور: (الأدب وفنونه)، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦.

- د. مصطفى ناصف: (اللغة والبلاغة والميلاد الجديد)، دار سعاد الصباح، القاهرة، ١٩٩٢.

- د. محمد يوسف نجم: (فن المقالة)، الطبعة الرابعة، دار الثقافة، بيروت، دون تاريخ.



رقم الإيداع : ٥٥٠٨ / ٢٠٠١

I.S.B.N : 997 - 223 - 485 - 8